

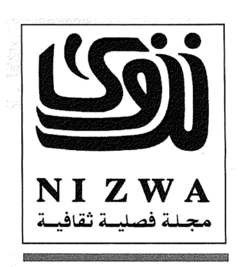
NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الأربعون - اكتوبر ٢٠٠٤م - شعبان ١٤٢٥هـ

المساجد في مسقط ■ لغز المومياوات المصرية ■ سعيد توفيق، عبدالسلام بنعبدالعالي وموسى وهبة: حول محنة الفلسفة وهجرة المفاهيم وترجمتها ■ محي الدين بن عربي: إرث الأمة المنسي ■ امبرتو إيكو حول بعض وظائف الأدب ■ قراءة الثوابت في قصيدة النثر ■ عن الأدب الايطالي ■ السينما والنهايات السعيدة ■ حواران مع صلاح ستيتية وابراهيم نصر الله.

واقرأ: حيدر حيدر ■ بلند الحيدري ■ يوسف المحيميد ■ سمير اليوسف ■ عبدالرحمن مجيد الربيعي ■ عائشة ارناؤوط ■ آمال موسى ■ مؤنس الرزّاز ■ محمد الطوبي ■ برهان كركوتلي ■ نبيل منصر ■ عصام ترشحاني ■ علي الشرقاوي ■ هدية حسين ■ عبدالصمد حسن ■ رينيه كروفيل ■ فيديريكو فيلليني ■ ناصر الجهوري .. ←



العدد الأربعون

اكتوبر ٢٠٠٤م - شعبان ١٤٢٥هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).



المساجد في مسقط

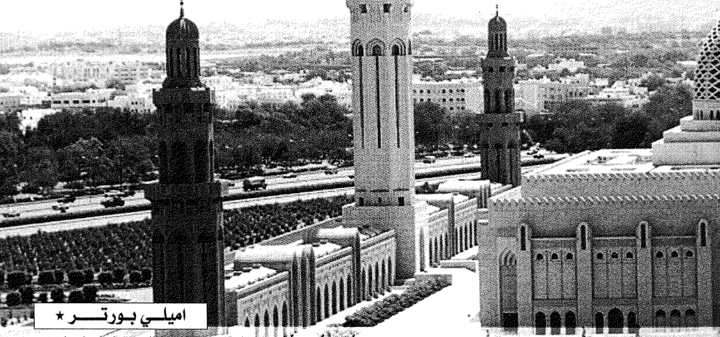
لماذا البيئة؟

هذه الدراسة ستستعرض المساجد في مسقط من وجهة نظر ثانية، مختلفة، غير تقليدية لا تعتمد او تستند على الفكر المعماري المحض،بل توجهها سيكون مقرونا بعلم الجمال والتذوق الفني فقط، مع مراعاة شرح التطورات المعمارية التي حصلت عبر القرون التي من خلالها اخذت المساجد صيغها الحالية، كما وان الدراسة ستنطق بلغة المشاهد الحساس الذي يراعي البيئة، وكيفية تأقلم المعمار وفق البيئة المحيطة بالمناطق المعمرة والعكس بالعكس.

البيئة في عُمان متعددة ومختلفة وهذا الاختلاف والتعدد واضح جدا وقد يقول قائل ان هذا ما يحصل ونجده في كثير من بقاع الارض و في اغلب مناطق العالم وقد تكون هذه المحاجة صحيحة الى مدى معين ،ولكن صورة البيئة في عُمان تحوي الكثير من التضاد الشاسع والواضح لعدة اسباب، موقعها



وتناغمها مع البيئة



اميلـي بـورتـــر ★

الجغرافي وسواحلها الطويلة جدا والتي تحدد طرفاً مهماً جداً منها والصحراء التي تحدد الطرف الاخر خلقت من عمان صورة مختلفة للمتعارف عليه من المواقع الجغرافية . هذا بالنسبة للحدود الخارجية اما التركيبة الداخلية فهناك المتناقضات في البيئة الطبيعية والاجواء المناخية الباردة جدا او عكسها والمرتفعات الخضراء من ناحية والمرتفعات الجرداء من ناحية اخرى وكذلك الواحات بينابيعها ونخيلها ومساحاتها الخضراء او الكهوف المتعددة والغريبة وكذلك المساحات الصحراوية.

كل هذه المتضادات الجغرافية والمناخية جعلت من عمان لوحة تشكيلية مثيرة جدا، تجب قراءتها بكثير من التمعن والجدية والامانة.

ولكن لا نستطيع قراءة هذه اللوحة بدون المعرفة التاريخية والتأثيرات الحضارية التي مرت بها عُمان والمنطقة بشكل عام وبما ان هذه الدراسة تعنى بالمساجد لذا كان لابد من العودة الى الماضي ومعرفة كيفية صيرورة المساجد من الناحية الدينية والعمرانية وكحاجة اساسية للانسان المسلم.

★ أكاديمية بريطانية من أصل عراقي

المكان العُماني

التنقيبات والتحريات الاثرية والجيولوجية والانثروبولوجية اثبتت ان لعُمان بعداً عميقاً في التاريخ، يمتد الى العصور الجليدية (١٢٠٠٠ق.م)، حيث أن الثلوج كانت تغطي الاراضي العمانية، وبعد ان فسحت البيئة المجال اخذت الديناصورات تملأ الارض العمانية، الا إن البيئة انصاعت لنمو البشر مما ادى ذلك الى التوسع والانتشار السكاني، وبالتالي بدات تظهر المستوطنات الماقبل تاريخية في اماكن مختلفة حسب تناسب البيئة للحياة.

بدأ الانسان العماني الاول وبكثير من الحذق والمهارة بناء حياته بما يلائم مستلزمات و متطلبات معيشته اليومية، فبدات التجمعات السكنية تنمو بشكل منتظم حيث روعي فيها كل ما يحتاجه السكان من اماكن المعيشة والمدافن وما يمكن ان يسمى باماكن العبادة على بساطتها، وما إن ظهر الفخار حتى بدأت عجلة التطور تسير مسرعة، وبدء التنقيب عن المعادن (٢٠٠٠ق.م) وعرف العمانيون اهميتها واستثمروا تلك المادة بكثير من الحكمة واقترنت المعادن بعمان والتي اصبحت الاسم الاخر لعمان القديمة، وأخذت الحضارات المجاورة تستورد المعادن من عُمان. ونشأت حضارة (مجان) العريقة، وانشأت علاقات تجارية مهمة مع دول الجوار، ما بين افريقيا ودول الشرق الاوسط وهناك نصوص سومرية تثبت ذلك.

اما العطور والبخور العماني مثل اللبان وغيره من الانواع فكانت دائما مصدراً مهما للتجارة، ولقد وصلت شهرة هذه البخور الى ارجاء واسعة من العالمين القديم والحديث.

رغم وجود الكثير من المستوطنات ، والتي كانت تعتمد على صيد الاسماك والزراعة ،منذ الالف الرابعة قبل الميلاد، الا انها لم تترك اثارا كافية تدل على مدى تقدمها، والسبب في ذلك يعود الى عدم وجود انهار مهمة في عُمان، لذا كانت التجمعات البشرية غير مستقرة تتنقل باستمرار بحثا عن مصادر المياه.

ازدهار عُمان ادى الى توسعها، والى امتداد نفوذها واراضيها، ولكن هذا لا يعني انها بقيت محافظة على الحدود الجديدة التي رسمتها لنفسها دائما، فلقد وقعت عُمان تحت نفوذ حضارات مجاورة. وفي القرن الثالث اسست مملكة عربية من قبل رئيس قبيلة من الحيرة، ولكن في القرن الرابع- والسادس سيطر الفرس على الاراضي العمانية ، الا ان قبائل الازد العربية استعادت سيطرتها وعادت عُمان عربية مستقلة.

في السنة العاشرة للهجرة استجابت عُمان لدعوة النبي(ص) واسلمت.. فتح الاسلام ابوابا جديدة رحبة واسعة امام عُمان، وتشجع الناس لاقتحام المجهول لنشر الدعوة السمحة، وكذلك للتعرف (المعرفة) ﴿وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفو﴾ (قرآن كريم). فظهر في القرن السابع الملاح العماني الشهير، ابو عبيدة عبدالله بن القاسم الذي قطع سبعة الاف كيلومتر متوجها حتى الصين، ووضع اسس الملاحة البحرية الصحيحة، ثم سيطر قرامطة البصرة والبحرين عليها، وحينها تنعمت بفترة رخاء واضح، نظرا لتجاوز القرامطة لكثير من الحدود والمعوقات التي كانت تعيق الازدهار التجاري.

عام ١٤٧٩كان ابن ماجد الملاح العماني ملاحا محنكا، يقود حملة فاسكو دي كاما للوصول الى الهند عن طريق رأس الرجاءالصالح . وبعدها مرت بعمان فترات متقلبة مختلفة، وجاءت السيطرة البرتغالية من سنة ١٥٠٨ (بعد اقل من سبع سنوات على حملة فاسكو دي كاما!) الى سنة ١٦٥٠. ولكن عادت لعمان قوتها وجبروتها عندما تأسست دولة مستقلة باسم مسقط وعُمان سنة ١٧٤١.

واخذت سلطنة مسقط وعُمان بالازدهار لعدة قرون، في الوقت الذي كانت فيه أغلب المناطق العربية ترزح تحت السيطرة العثمانية، الا عُمان فقد كانت بلداً عربياً مزدهراً تزخر موانئها بالبضاعة المختلفة وتحتضن قوميات واعراقاً متعددة وتتبادل السفراء مع الكثير من الدول الاجنبية، اذ تم تعيين اول سفير لعُمان الى الولايات المتحدة عام ١٨٤٠ كما أنشات علاقات دبلوماسية وتجارية مع بريطانيا وفرنسا.

الفن الاسلامي

عند بدء الدعوة الاسلامية، وبعد فتح العراق وسوريا ومصر، كانت هناك حضارات قائمة لها اصولها واساليبها في النحت والرسم والعمارة . ففي العراق فان الطراز البابلي الاشوري والموروث عن سومر كان واضح الحضور، وكذلك التأثر بالساسانيين والسلوقيين والرومان والحضارة الهلينيستية كان له حضوره في اساليب البناء مثال: (طاق كسرى) و(مدينة الحضر) و(نينوى) و(خرسباد) والزقورات. وفي سوريا التأثر البيزنطي والروماني، والذي امتزج بالموروث المحلي النبطي والفينيقي، وكذلك بقايا الحضارة السومرية التي كانت قد ترسخت تماما في وجدان الفنان، والامثلة كثيرة تدمر والبتراء وجرش وهذا ايضا ينطبق على مصر والفن الفرعوني وعهد البطالسة والفترة الرومانية والفن القبطي بآثاره الواسعة الانتشار.

ورغم تحفظي على تعبير الفن الاسلامي، اذ انني افضل تعبير الفن المتأثر بالفكر الاسلامي لعدة اسباب منها:

- اختلاف النوعية الجمالية للنتاج الفني في البلاد الاسلامية
- اصطبغت كل النتاجات في مختلف الاقطار بخاصية محددة.
- تكونت شخصية مستقلة للفنان المسلم في الارجاء الواسعة والممتدة من الوطن الاسلامي.
- كل بيئة حافظت على موروثاتها المحلية.
- تطويع الفنان المسلم الفكر السائد وزاوجه مع الفكر الجديد ارضاء لعقيدته وللتقاليد المحلية الموروثة.

رغم التأكيد على العمارة وبناء الحواضر،على انها الاساس والدعامة الاولى التي جسدت الفكر الفلسفي الاسلامي، الا ان اختلاف طرازها يبدو جليا في كل العالم الاسلامي ، كما ان كل قطر اسلامي اشتهر بنتاج محلي كان علامة فارقة لموروث قديم، واختصاص مشهود له الا انه جدد وفق فلسفة وفكر تعتمد الاسلام قاعدة لها، والامثلة كثيرة مثل (السجاد في ايران وصباغة وتلوين النسيج في اندونيسيا واستعمال المرمر والحجر والخشب المطعم في سوريا (الشام) ثم القاشاني (الكريلائي) والنحاس في العراق... الخ.)

القيم التي استند عليها الفنان المسلم

بظهور الفكر الفلسفي الاسلامي والداعي الى التوحيد المطلق والتسليم

التام لله، تغيرت النظرة الى الفن واخذت منحى آخر يملأه التسامي والابتعاد عن واقع ارضي محسوس، تم التركيز على فن العمارة بالدرجة الاولى بعد ان ابعدت كليا فكرة التماثيل والانصاب. وأضاف الفنان المسلم كل الخلفيات الاساسية، والموروثات المحلية، لخدمة فنه وفكره وفلسفته الدينية فعزز الافكار والمستجدات التالية:-

- الالتصاق بالارض بما شمل حب الطبيعة من حيوان ونبات.
- اكتساب نظرة مدققة ومنطقية وواقعية.
- اضفاء بعد كوني هندسي منظم مستخدما الرياضيات.
- التفاني في التجريد ووظف لذلك كل مخزونه المعرفي.
- استغل الخط بكل ابعاده من مسافة ممتدة بين نقطتين او تحوير تلك المسافة اما لتكون تعبيرا عن امتداد الحياة الحالية الى الحياة الاخرى او متعرجات تشير الى امواج او خطوط رمل صحراوية وتضاريس بيئية متنوعة.
- اهتم بالثوابت من الاشياء ولم يعنيه ما هو زائل مثل الظلال والغيوم والسحاب.
- الظواهر الطبيعية مثل حركة النجوم والقمر استحوذت على مخيلته لأسباب عديدة منها اساسها العلمي الرياضي والذي يستند عليه في فروضه الدينية واسفاره
- استغل الحرف العربي وطوعه وطوره لخدمة انتاجه الفني ولنشر الدعوة الاسلامية والتي تستند على العلم والمعرفة سواسية.
- استخدم التكرار الغير الممل كمصدر الهامي آخر.
- ألغى الفراغ تماما وملأ انتاجه الفني بمقومات جمالية عالية بدون حشو غير مبرر.
- البعد الحسي والرهافة الشاعرية التي تغذى عليهما الفكر العربي لأجيال طويلة.
- الانسجام التام بين الجزئيات الزخرفية المختلفة والتي نبعت متبلورة عن الفكر الاسلامي المنسجم بين الحياة الدنيا والاخرة (اعمل لدنياك كأنك تعيش ابدا واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا).
- التسطيح وعدم التجسيم الذي فسح للفنان المجال لاستغلال مساحات كبيرة متيحا لنفسه الحرية في الحركة والتعبير.

أول المساجد

في بداية الهجرة النبوية الى المدينة كانت القبلة نحو المسجد الأقصى ثم ابدلت نحو الكعبة المشرفة.

يشير التاريخ الى ان النبي(ص) كان يصلي ويؤم الناس في بيته في المدينة، وكان البيت يحتوي على حوش مربع واسع مسور بحائط من الطابوق. والقسم الذي خصص لزوجات النبي كان في الجزء الشرقي من ذلك الحوش وكان يحتوى على تسع غرف.

في هذا المبنى المتواضع البسيط كان النبي(ص) يستقبل الزوار ويدير امور الرعية، وكانت النوق والجمال تربط في ذلك الحوش وبمرور الزمن وبتقدم الدعوة اصبح ذلك الحوش المكان الذي يصلي فيه الجميع. ثم اضيف اليه حوش آخر في الجهة الجنوبية وسور كذلك وفيه يواجه المصلين الكعبة المكرمة. ولأجل توفير الظل للمصلين انشئ صفان من جذع النخيل مع سقيفة من جريد النخل.

هذا التصميم البسيط كان الاساس لبناء المساجد مستقبلا، اذ بقي الحوش مكانا للصلاة واستغني عن جذع النخيل بالاعمدة، وتحولت السقيفة الى قبة، وجاءت هذه التطورات عقب الفتوحات الناجحة، وتوسع رقعة الارض الاسلامية.

من المساجد الاولى مسجد الكوفة الذي بني عام ٦٣٨م. بعد ثلاثة عقود من تاريخ بنائه بني مسجد آخر اكثر غنى عوضا عن المسجد القديم. وساهم في بنائه عمال محليون من غير المسلمين. لم يصلنا اي شيء عن طريق التنقيبات الاثارية عن هذا المسجد. ولكن كل المصادر والادبيات التي دونت في تلك الفترة أو في الفترات التي اعقبتها، تشير الى مسجد الكوفة. كان مسجد الكوفة قد بني كمسجد للحامية العسكرية وللناس كافة. وليس مسجدا لاظهار قوة الخلافة كما سيحدث مستقبلا في الفترة الاموية.

تشير الكثير من المصادر والادبيات الى ان مسجد الكوفة كان مساحة مربعة بضلع طوله ١٠٤ أمتار، مع اعمدة بارتفاع ١٥ مترا، وكانت موزعة بانتظام وببعد متناسق على باحة الصلاة حيث تسمح للمصلين بالانتشار حولها، هذه الاعمدة صنعت من الحجر وتصل الى السقيفة ولم يكن في مسجد الكوفة محراب اذ لم تعرف بعد فكرة استخدام المحراب.

مسجد مدينة واسط بني سنة ٨٣هـ (٧٠٢م) على غرار مسجد الكوفة، في زمن الخليفة عبد الملك وخلال ولاية الحجاج بن يوسف الثقفي، هذا المسجد بني كمسجد للخلافة ومن يمثل الخليفة. كان مسجد واسط بنفس قياس مسجد الكوفة الا ان الاعمدة توزعت على خمسة صفوف غير انه كان هناك فسحة سميت بالمقصورة مخصصة لنائب الخليفة. ان المحراب لم يظهر بصورته الجلية الا في مسجد المدينة، الذي اعاد تعميره الخليفة الوليد بن عبد الملك سنة (٧٠٧م)، رغم رفض اهل المدينة لهذه الفكرة الدخيلة واعتبروها موروثا مسيحيا، الا ان المحراب بقي من ضمن التصميم المعماري الهندسي للمساجد مستقبلا.

بنيت كثير من المساجد في ارجاء الاراضي المتاخمة والتي دخلت الاسلام وكانت بعض تلك المساجد في عُمان في نزوى مثلا التي كانت من المدن الرئيسية انشئ مسجد (الشواذنة) في السنة السابعة للهجرة ومسجد (سعال) في السنة الثامنة للهجرة.

كل المساجد التي بنيت في هذه الفترة لم تنج من عوامل الطبيعة والزمن كما ان المواد التي استخدمت في بنائها لم تستطع مقاومة قسوة البيئة بالاضافة الى العوامل السياسة والاختلافات والانقسامات الطائفية الا ان هذا كله لم يمنع من ذكرها في كل الادبيات بكثير من الاجلال والاحترام للدور الذي لعبته في لم شمل المؤمنين وفي نشر الدعوة للدين الحنيف. ولكن ببعض من المنطق وبكثير من الخيال نستطيع ان نتصور شكل المساجد الاولى التي انشئت

في عُمان اذ لابد ان تكون قد راعت النسق المحلي في المعمار وكذلك التأثر بالحضارات المجاورة مثل اليمن.
رغم قرب اليمن بحدودها المتاخمة من عُمان الا ان تأثيرها لم يطغ على الاصالة الفنية العمانية والمتجسدة في طراز القلاع والبساطة المجردة والاعتماد الكلي وبشكل حيوي على الخشب والطين وقلة التلوين والبهرجة.

الفكر المعماري الاموي

لانستطيع ان ننكر الدور الذي لعبته الدولة الاموية في تطور الفكر المعماري الاسلامي، ولقد تم ذلك في المراحل الاولى من الدولة الاموية واستمر حتى قيام الدولة الاموية في الاندلس، وما زال هذا الفكر يؤثر على الفكر المعماري الحالي المحلي والعربي والاسلامي والعالمي.
كما وان استغلال الموارد الطبيعية المختلفة والغنية في بلاد الشام ومنها الرخام وحجر الصوان وانواع مختلفة من الاخشاب والاصداف كان له الدور الفاعل والحيوي، وتوفر العمالة ذات الخلفيات الاثنية اوالعرقية المختلفة ساعد على توسع الفكر المعماري الاسلامي العربي.
ان من المظاهر العامة في بناء المساجد في الفترة الاموية ان يكون الجزء الخارجي بسيطا لا يثير الناظر، ولكن الابهار يتأتى من داخل المسجد، حيث كانت الزخارف الكتابية والنباتية والهندسية المطعمة بالذهب والاحجار والاصداف والفسيفساء على الجدران والمحراب والمنبر والقبة والاعمدة.
كل هذه الفنون ادخلت بكثير من الكرم والسخاء حد الاسراف، ولكن غير المبتذل، بل روعيت فيها اعلى القيم الفنية الجمالية الحقة، كما وان الفكر والفلسفة الاسلامية كان لهما الحضور الواضح جدا بل السيطرة التامة على وجدان الفنان الذي صمم وابدع تلك الفنون المعمارية وتزويقاتها.

العناصر الجديدة التي وظفها المعماري الاموي

- ادخال تركيبة تجمع سكاني متكامل داخل القصور مع توفير كل المستلزمات الضرورية.
- جدران وارضية الفسيفساء.
- الاشكال الادمية والحيوانية.
- المنحوتات التزويقية
- الصور الجدارية (الرسم الجداري)
- الحفر الناتئ على مختلف مواد البناء

الفترة العباسية

العمارة والفنون في الفترة العباسية شملت مساحات جغرافية، ومواد اولية واساليب فنية واسعة ومتعددة ومختلفة.
من عاصمتهم بغداد، سيطر العباسيون على مساحات شاسعة من العالم، من شمال افريقيا الى جزء من اوروبا والكثير من المناطق الاسيوية، وكل مناطق الشرق الاوسط تقريبا.
كانت بغداد تجتذب العمال المهرة من مختلف بقاع المعمورة، جاءوا بخبراتهم في ارض تعدهم بالخير والرفاه والمساواة والعدل، وطور الفكر العباسي الموروث المحلي الذي عرف صناعة الطابوق، وكيفية فخره وتهيئته وحفره وللنقش عليه لاستخدامات البناء والعمار.
المسجد الجامع اخذ بعدا اخر في العصر العباسي بعد ان كان في الفترة الاموية مكان صلاة وتجمع الرعية واظهار هيبة واهمية الخليفة او نائبه .
في الفترة العباسية اخذ المسجد الجامع بعدا اخر مهما اذ تحول الى مقر للعلم والعلماء بالاضافة الى ماسبق، وادخلت الاروقة الجانبية، في هذه الاروقة خصصت محلات لجلوس العلماء حيث يتحلق حولهم طلاب العلم والمعرفة.
الطراز العباسي تميز بالزخرفة على الطابوق والجص، بالاضافة الى كثرة الاروقة والاقواس والايوان، الموروث عن الحضارات السابقة واختلفت اشكال الاقواس وارتفاعها. المساحة الارضية اخذت اغلب الاوقات شكل المستطيل او المربع، كما وان الاعمدة كانت مزخرفة وبتيجان.. استعمل الفنان العباسي ثلاث طرق مختلفة في زخرفة الجص الاولى والثانية كانت بالحفر على الجص المبلل، والذي لم ينشف وباختلاف طفيف، والثانية كانت بصنع قوالب وصبها وبذلك يمكن تكرار نفس التصميم عدة مرات. كما استخدم الفنان العباسي الاشكال الادمية والحيوانية والنباتية على جدارن القصور.
وقد تطور استعمال الخط العربي في هذه الفترة وادخل على كل الفنون قاطبة وكان ادخال الخط لغرض جمالي تزويقي مقترنا بالعمل ككل كفعل تشكيلي وتعليمي تذكيري ، فلقد كتبت الصلوات والادعية والآيات القرانية الكريمة واستعملت بسخاء كبير، واكتسب الخط ابعادا جديدة وكان ملازما بشكل عضوي وحيوي لأي منتوج فني.

الفترة الفاطمية

الفترة الفاطمية ادخلت بعدا جديدا على فكر وفلسفة بناء المساجد والجوامع. اذ انه ولأول مرة تم بناء الاضرحة والمراقد. وقد تكون تلك الأضرحة لأفراد من آل البيت (رضي الله عنهم) او لإمام او ولي وقبلت الفكرة ولاقت رواجا، وانتشر تعمير هذه الأضرحة التذكارية، وأول تلك الأضرحة بناها المعز عندما ارسل بطلب رفات اجداده، وأنشئت أضرحة لهم داخل مسجد القصر الذي شيده والذي سبق ذكره. ثم في سنة ١٠٨٥م قام بدر الجمالي، وهو من الفترة التي كان الوزراء قد سيطروا فيها على الحكم، ببناء ضريح ومسجد على جبل المقطم. ولم يحتو على قبر بل على قبة ومنارة ومدخل يقود الى الفناء الواسع ملتصق بساحة للصلاة. وفيه اجزاء ناتئة (حنية) من الحائط مقابل المحراب وهذا المسجد احتوى على اولى المقرنصات الزخرفية وهذه المقرنصات كانت تستعمل بكثرة في زخرفة الاضرحة والمراقد. ومن اهم المراقد مرقد السيدة عاتكة الذي شيد سنة ١١٢٠م ومرقد السيدة رقية شيد ١١٣٣م وهن من آل البيت(رضي الله عنهم)، كان كلا

المرقدين مزوقين بالجص المحفور وبالكتابة وبالمقرنصات.
ان الطراز الفاطمي تميز بالزخرفة الغنية من داخل وخارج المسجد، والمواد المستعملة الجص او الحجر، والاقواس المدببة والمقرنصات والتي استعملت لأول مرة، ورغم أن التأثير الفارسي يبدو واضحا إلا ان الطراز أخذ طابعا خاصا به، واستقل بشخصية فنية متميزة يختلف تماما عن التأثيرات الاولى للطراز الشمال افريقي، وهذا اهم ما يميز فن العمارة الفاطمي والذي نستطيع أن نطلق عليه بحرية وجدارة الفن الاسلامي المصري.
فكما قلت ان الفكر الفاطمي هو الذي ادخل فكرة المراقد المقدسة وطور طراز العمارة الفاطمي الذي هو مزيج من الاسلوب الفارسي المطعم بمزايا عراقية -خليجية اضيفت عليه مسحة من شمال افريقيا وهذا واضح في كيفية تصميم الاقواس وبناء الابراج كبوابات للمدن التي تذكرنا بالابراج العمانية.

الفترة العثمانية

اسست هذه الدولة قبائل تركمانية مترحلة اضطرها الحكم المغولي الى النزوح من مناطقها الاصلية لتستوطن اواسط اسيا بعد هزيمة الدولة البيزنطية وانهيار الحكم السلجوقي. تركزت هذه القبائل اولا في المنطقة الشمالية الغربية قرب بورصة من اسيا الصغرى واستقرت في هذه المنطقة لتحكم قرونا طويلة وتغير خارطة وشكل المنطقة.
السمة الاساسية التي رافقت الفنون التي انتجت في هذه الفترة هي السمة الاحتفالية اذا أن الاحتفالات الجماهيرية والعسكرية اخذت طابعا دينيا كانت تستحوذ على المجتمع العثماني وبهذا اضيفت سمة اخرى للمساجد فمن مكان لتجمع الامة للصلاة في الفترات الاولى لظهور الدعوة وانتشارها ،ثم في الفترة الاموية بالاضافة الى ما سبق الى مكان لاظهار القوة وجبروت السلطةوفي الفترة العباسية اضيف بعد جديد هو رعاية العلم والعلماء وتبنيهم واضيف الى المساجد في الفترة العثمانية بالإضافة الى كل ماسبق ما يناسب الروح الاحتفالية. وصممت المساجد لتتكيف مع هذه الاضافة الجديدة واخذ المسجد بهذا بعدا حيويا اخر كان له التأثير القوي على زيادة نفوذ الدولة العثمانية.
هذا التغير المعنوي ادى الى تغير في الشكل والتصميم المعماري فكان لابد من خلق مكان يشبه الشرفة للمتفرجين ومكان للعرض وربما استعيرت هذه الفكرة من العمارة البيزنطية. هذه الشرفة اتاحت للسلطان ان تكون له مقصورة ذات منصة خاصة به دائما الى جهة اليسار من الكوة غير النافذة والتي تشبه المحراب.
كما استمرت المساجد على اضافة مساحة واسعة مخصصة لتزويد العلم مما اصبح يعرف بالمدرسة كما في هذه الفترة ألحق بالمساجد ركن خاص لإعداد الطعام للفقراء وهو المطبخ. اذ من خلال هذا المطبخ جرى اطعام الفقراء كافة.
عند بناء المساجد العثمانية ادخلت كل التقنيات الفنية التي كانت سائدة سابقا وبكثير من التضخيم والتفخيم مع الجودة والدقة العالية في التنفيذ ومنها الرقش (الارابسك) والمقرنصات والحجر المحفور والمرمر والفسيفساء والموزائيك كما ولأول مرة تم استعمال طريقة تزجيج متقدمة تقنيا وهي طريقة التلوين على الفخار بعدة طبقات متجاورة بدون تسرب ألوان التزجيج وهذه الطريقة تعرف باسم (cuerda seca) .
اخذ العثمانيون يستولون على الكنائس الموجودة في المنطقة وتحويلها الى مساجد مع اضافة التحويرات المناسبة لها وبذلك ادخل طراز جديد وهو تزاوج العمارة القائمة مع الافكار الجديدة ونتج عن ذلك معمار متميز قد يقول قائل انه هجين الا انه كان على مستوى عال من القيمة الفنية.
ادى الرخاء الاقتصادي والتوسع الجغرافي الى ادخال مهارات جديدة واساليب فنية متميزة وانتعشت الفنون بشكل عام وعلى مختلف الاصعدة ونتيجة لتطور الفكر المعماري تطلب ذلك ان تواكب هذا التطور تطورات في فنون اخرى مثل الفخار والحفر والنقش والتلوين والى ازدهار صناعة اخرى مثل الاقمشة والسجاد والزجاج الخ.
المساجد في هذه الفترة بدأت مساحتها تتضاعف والفراغات مثل الساحات العامة والمساحات المخصصة للصلاة اخذت تكبر وتحتل مساحات شاسعة لتستطيع استيعاب المواكب الاحتفالية والمسيرات التي ترافقها وكذلك لتكون مكانا مناسبا للمدعوين واعدادهم الهائلة، كما ان القباب بدأت تاخذ شكل مجموعات بالاضافة الى وجود قبة كبيرة رئيسية مع قبة ثانوية اصغر حجما ومجموعات كبيرة من القباب الاصغر حجما. كما ان القباب اخذت شكل نصف الدائرة والشبه المسطحة الشكل وبقيت المنارات بشكلها النحيف الابري علامة مميزة للطراز المعماري العثماني.
ظهر هناك نوع من المنافسة بين اجيال قادمة مختلفة لبناء مجمعات دينية عمادها وقوامها مسجد رئيسي فخم وبمساحات هائلة وكلما تقدم الزمن بالدولة العثمانية كلما ازداد حجم المساجد وملحقاتها وروعي فيها الذوق العالي والتقنيات المهارية العالية.

الفترة المغولية في الهند

اعطى الفكر المغولي للبيئة اهمية قصوى، وكانت الحدائق الملحقة بالمساجد والاضرحة مهمة جدا في تصميمها وترتيبها بحيث تكون مكملة للصورة ككل، ومصدر إيحاء بأن المسجد ركن سماوي مقدس، والاعتناء بالحدائق اخذ الاولوية القصوى واضيفت الى الحدائق نافورات وسواقٍ للمياه مؤكدا بذلك المعماري المغولي على سماوية البناء الذي صممه وهنا زاوج بين واقع ارضي وفكر روحاني صرف.
اهتم المغول بالفكرة الاحتفالية والاستعراضية واستغلت المناسبات الدينية من اعياد وصيام لتكون فرصة للمؤمن ليحتفل بها في حدائق المساجد وساحاتها الواسعة.
الموارد الطبيعية متوفرة بسخاء في شبه القارة الهندية وكذلك الايدى

العمالية الماهرة لذا وظفت كل هذه الامكانيات لتظهر جلالة ومهابة المساجد، واستعملت الاخشاب ذات الجودة العالية والاحجار والذهب والفضة في التزويقات الضرورية واستخدمت كل التقنيات الفنية من حفر وصب وتلوين لتبدو المساجد في احلى سمة.

عُمان في الفكر الفني العربي الاسلامي

في القرن السادس الهجري عم الاستقرار السياسي والرخاء الاقتصادي مختلف بقاع الارض العربية الاسلامية ، في هذه الفترة المهمة التي جاءت بعد هزيمة الصليبيين والمغول نشأت اربع دول اسلامية ذات شأن كبير وهي الدولة العباسية المتأخرة في بغداد والدولة الايوبية في مصر ودولة الموحدين في مراكش والامارة الاتابكية في الموصل شمال العراق.

حركة البناء والعمار ازدهرت في هذه الدول حيث بنيت المستنصرية في العراق وبنيت القلعة وشيدت قبة الامام الشافعي في مصر وخط كتاب خواص العقاقير وتطورت صناعة الاقمشة في دمشق والموصل واخذت المدرسة المغربية للزخارف المعمارية مكانة مميزة على كل الاصعدة.

في هذه الفترة عاش ياقوت الحموي صاحب معجم البلدان وهو من اهم المؤلفات الجغرافية وابن الاثير المؤرخ المشهور وابن الرزاز الجزري مؤلف كتاب علمي عنوانه (النافع في صناعة الحيل) وثم يحيى الواسطي صاحب مدرسة بغداد للتصوير.

في هذه الفترة ظهرت مدرسة بغداد للتصوير والتزويق، الذي كان رائدها يحيى الواسطي والذي خلد مقامات الحريري بكتاب مزوق ومرسوم. هذه المقامات تتحدث عن حكايات محلية دارت في اغلب بقاع الارض الاسلامية. مؤلف المقامات هو ابو القاسم بن عثمان البصري ولد في البصرة واشتغل في ديوان الخلافة بوظيفة (صاحب الخبر).

هذه المقامات والتي رواها الحريري بكثير من الدقة والمصداقية وبروح مرحة تخلو من الوعظ الجاف إلا أنها كنص كتابي كانت نوعا ما موجزة، واستلهم الواسطي تلك الحكايات، الا ان الواسطي صورها بشكل تفصيلي ، اقرب الى الواقع، بلوحات فنية مستخدما كل التقنيات التي كان يحذقها وقد نفذها على درجة عالية من الذوق الفني الراقي ومنها المقامة العمانية، والتي يجدر الحديث عنها لأهميتها.

اسهمت عُمان في الفكر العربي الاسلامي واسهاماتها كانت مشهودة ، نبغ الكثير من ابنائها وكان عطاؤهم غزيرا ومميزا على مر العصور والامثلة كثيرة الا انه تجدر الاشارة الى ان من ثقاة الحديث كان جابر بن زيد الازدي والذي ولد في اوائل العشرينيات من الهجرة ولن ننسى ابن دريد اللغوي الذي توفي عام ٣٢١ هـ وقصيدته المشهورة مقصورة ابن دريد.

الا ان الفكر العماني التقشفي لم يفسح المجال الى تجربة حية في مجالات الفن ولكن الانسان العماني تذوق الإنتاج الفني الذي كان يأتيه من الدول المجاورة بأشكال مختلفة كما ان عُمان لم تكن في البدايات المحور او المركز الاداري وكذلك الفلسفة التي تدعو الى البساطة والتقشف كانت تغلب على التفكير السائد كما ان الانسان العماني بقي مشغولا في استمرارية البقاء في بيئة صعبة ومحاولات البقاء هذه كانت هاجسه الاول والمهم لذا لم يعط للفن كل امكانياته المتوفرة فكانت هناك اوليات وضروريات شغلت بال الانسان العماني.

الا انه بمرور الوقت ازدادت صلات عُمان واخذت تتوسع ويمتد نفوذها واقامت علاقات جوار مهمة مع حضارات مجاورة تأثرت منها واثرت عليها وبدا هذا واضحا في صناعة المنسوجات والحلي والبناء وصناعة القوارب.

ولكن هاجس عُمان الحقيقي كان العمارة والبناء ونظرا لموقعها الاستراتيجي كانت القلاع هي من اهم الاولويات التي ابدع الفكر العماني في تصميمها وتنفيذها بكل الابعاد الهندسية والدفاعية والمعمارية والجمالية. ففي عُمان ٥٠٠ قلعة منتشرة على مساحة البلد كله. كل قلعة لها اسلوبها الهندسي المتميز وخاصيتها الجمالية بالاضافة الى حيويتها وقابليتها الدفاعية. شكل القلاع العمانية متفرد تماما وقلما نجده في مكان آخر من العالم رغم البساطة الظاهرة على الشكل العام الا ان تصميمها كان تركيبة معقدة وذكية من المعمار الهندسي.

وقلعة نزوى خير مثال على نمو وتطور الفكر العماني المعماري وتوظيفه للقيمة الفنية الجمالية العالية رغم قناعته الواضحة والمتسمة بالبساطة والتقشف .

يقول كتيب صادر عن وزارة التراث والثقافة في سلطنة عُمان واصفا قلعة نزوى بما يلي:

(...بنيت القلعة من قبل الامام سلطان بن سيف بن مالك اليعربي.. استغرق بناء القلعة اثنتي عشرة سنة والغرض من بناء القلعة التحكم في الواحة الداخلية وفي الطرق المحيطة بها.

القلعة عبارة عن مبنى دائري كبير، مبنية بالحجر والجص العماني، يبلغ ارتفاعها ١١٥ قدما وقطرها ١٥٠ قدما، وهي بمثابة منصة منبسطة السطح اقيمت على قاعدة مردومة بالحجارة علوها ١٥مترا.

يتم الصعود الى القلعة عن طريق سلم ضيق على شكل حرف (ح) حيث يوجد عند كل منعطف منه باب لعرقلة الهجوم المحتمل. عدد هذه المنعطفات سبعة تحميها فتحات تطل من اعلى القلعة تستعمل لإلقاء القذائف على المهاجمين. وتحت كل منعطف بئر وامامه باب بمتراس فاذا نجا المهاجم من القذائف التي تصليه من الاعلى سقط في البئر واذا نجا من الاثنين فالباب يمنعه من الافلات.. ويتميز بناؤها بكثير من الصلابة منعا من الارتجاج ولامتصاص اجيج المدافع.

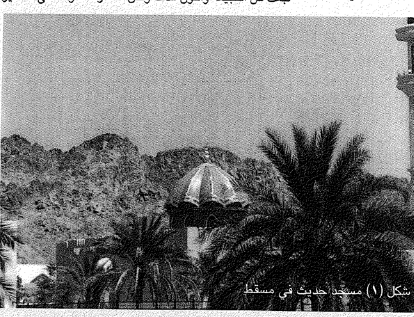
البناء الهندسي لهذه القلعة يحكي لنا بكل صدق عن الفكر الابداعي العماني في مجال المعمار وكذلك ليكون الحصن او القلعة سندا للدفاع عن مشروع بيئي حيوي وهوالواحة.
تصميم القلاع امتد ليطغى ويستحوذ على الكثير من المواد ذات الاستعمال اليومي مثل المباخر والاثاث فالمبخرة العمانية والتي تنتشر في كل البيوت على السواء لها بعد معماري واضح في تصميمها استعارته من شكل القلاع وحتى الاثاث العماني ان كان بسيطا او معقدا يشير بشكل او آخر الى القلاع.

مسقط ومساجدها

تحتل مسقط موقعا جغرافيا مهما ففيها ميناء مطرح الاستراتيجي المهم والذي كان ولايزال يرزخ بالبواخر والحركة التجارية المزدهرة.
شهدت مسقط كثيرا من الاحداث التاريخية المهمة ولعبت دورا كبيرا كحاضرة للدولة وتقاسمت السلطنة اسمها مع عُمان لعقود طويلة كما انها كانت تحتضن قوميات من اثنيات عرقية واديان مختلفة يقول وليم جراي في مقاله في فصلية تدعى: (Journal of the Mythic Society . vol2 no.2 Jan. 1911) ان اللغات التي كانت تتداول في سوق مطرح تزيد عن ١٤ لغة وهي العربية والفارسية والبلوشية والانجليزية والفرنسية والسواحيلية والصومالية والهندية والسندية والكوجراتية والبرتغالية ومن كوا البشتوية والارمنية والتركية.
هذه التركيبة اللغوية تعطينا مدلولاً واضحاً عن التركيبة السكانية التي سكنت مسقط في بداية القرن الماضي وهذه الدلالة تقودنا الى ان مسقط كانت منفتحة حضاريا واقتصاديا وفكريا.
ولكن هذا لا يعني ان العمارة اوالبناء كانا لهما الاولوية الا ان في مسقط القديمة بعض البنايات التي تدل على الفكر المعماري العماني ومنه بناية المتحف الفرنسي حاليا والتي جددت مع المحافظة على جماليتها القديمة وبعض المنازل المجاورة له ولكن العمارة والبناء بقيا متخلفين فيما يخص المدينة ككل وحتى سنة ١٩٧٠ لم يكن في سلطنة عُمان ومسقط كلها سوى مستشفيين احداهما في مطرح.
وجود هذا المستشفى في مطرح يعطي دلالة على اهمية موقع هذا الميناء وعلى الدور الفاعل الذي يلعبه في حياة الناس كما ان بناء القصر الذي اتخذ لاحقا مقرا للمتحف الفرنسي وطريقة تشييده تدل على انه لم يكن الوحيد ربما كان الاول او الاكبر الا ان تمعن النظر من خلال المعطيات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي كانت تستحوذ على هذا الميناء يعطينا مدلولات بوجود ابنية اخرى مشابهة ولكن على درجة اقل من ناحية الفخامة والكرم في البناء والتصميم.
هذه الدراسة لن تشير الى المساجد من الناحية الهندسية المعمارية الصرفة بل تنظر الى المشهد ككل اي الى الصورة التي تجمع المسجد مع الطبيعة المحيطة به ومن وجهة نظر فنية محضة. اذ ان لمساجد مسقط بعداً آخر غير الابعاد المتعارف عليها في اي موقع جغرافي آخر هو بعد تأملي فلسفي وحلم خيالي في خلق تباين لوني وبيئي مع انسجام في الفكرة والمضمون.
فطبيعة الارض في مسقط ذات التضاريس المختلفة والجبال الجرداء ذات الالوان المتعددة والتي تبدو وكأنها قد لونت عمدا بهذا الشكل التدريجي والمساحات شبه الصحراوية الخالية والتي على الاغلب تركت مقصودة وكذلك المساحات المبنية والتي يشكل الجزء الاخضر منها قسما مهما حيويا وعضويا . هذه الصورة المجتمعة لو نظر اليها من وجهة النظر التشكيلية لبدت حسب قوانين التذوق الفني متكاملة فعند رسم او تصوير اي لوحة فنية يراعي الفنان مايلي:
- التوازن - التنوع - وحدة الموضوع - الجدة او التجديد- الادهاش.

التركيب والتعقيد- او العكس- التبسيط المتناهي

يقول الناقد الفني البريطاني المعروف هربرت ريد (ان اول ما يجذب انتباه المشاهد ما يلي، اولا الشكل العام ثم اللون ثم تبدأ المقارنة) الشكل يقودنا دائما الى الطبيعة فكل الاشكال الهندسية نبعت عن الطبيعة واللون كذلك ولكن المقارنة تقودنا الى التفكير


شكل (١) مسجد حديث في مسقط

مثل مقارنة شكل ابريق شاي مثلا مع كمثرى عمود معماري مع جذع شجرة والخ

يتفق كل نقاد الفن في العصر الحديث على ان انتاج اي عمل فني يعني الادراك ثم القولبة.

ويقول الجاحظ (فانما الشعر ضرب من النسخ والتصوير).

في حين يقول ابن طباطبا العلوي (توفي سنة ٣٢٢ للهجرة) (يلزم الشاعر ان يكون كالنقاش الذي يضع الالوان والاصباغ في احسن تقاسيم نقشه)

كما ان ابن سيناء (المتوفي سنة ٤٦٦هجرية يقول: (ان الحروف هي اصوات تجري في السمع مجرى الالوان في البصر ولا شك بأن الألوان المتباينة اذا جمعت في المنظر احسن من الالوان المتقاربة......).

في هذا يتفق الفلاسفة الاقدمون مع المحدثين رغم اختلاف خلفياتهم الفلسفية والفكرية ورغم بعد المسافات الزمنية ورغم تباين توجهاتهم العقائدية.

من هذا المنطلق سأختار نماذج دراسية معينة قد توضح فكرة تناغم المساجد بشكل خاص مع البيئة في مسقط.

لقد تم اختياري للمساجد قيد الدرس، ليس لأهمية مكانية او زمانية، مثل موقعها بالنسبة للمدينة او وقت انشائها أو كلفة انشائها او حجمها او نوعية المواد المستخدمة في البناء، بل كان الاختيار لقيم فنية محضة، تتعلق بالقيمة الجمالية ضمن الفلسفة الاسلامية، ووفقا للأطر الجمالية التي وظفها الفنان المسلم عبر العصور، ثم طورها لاحقا، لتتناسب مع تقدم الزمن والاطر الحضارية الحالية المعاصرة ان كانت محلية او اقليمية او دولية، وكذلك لتواكب سير تقدم المعمار في المدن كما لتلبي حاجة الفرد الروحية وتمنحه الراحة والطمأنينة.

الشكل رقم (١)

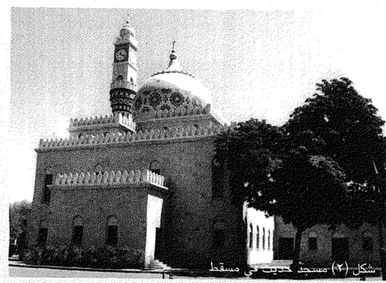
قبة زرقاء بتموجات -طيات بنائية بحيث تظهر تبايناً لونياً واضحاً بين السطوح المتموجة والزوايا الحادة وعلى حافة التموجات الحادة زخارف طولية تؤكد على استمرارية الخط، وعلى قاعدة القبة تتكرر نفس الزخارف ولكن بشكل اقصر وتتداخل مع التموجات. الزخارف محددة بلون ابيض مما يجعلها تبرز للعيان، القبة تجلس على قاعدة اسطوانية زرقاء بشبابيك ايضا محددة باللون الابيض. سور المسجد الخارجي لونه مائل الى لون التراب وبه فتحات تقليدية على نمط فتحات القلاع العمانية.

قرب المسجد اشجار من النخيل، ونخلة منها طويلة نسبيا، سعف هذه النخلة يتمازج شكلا مع التموجات البنائية بحيث تبدو القبة والنخلة وكأنهما تشتركان في حركة موحدة منسجمة تماما،هذه الحركة عضوية طبيعية. هذه القبة لا تمثل الجمود مطلقا، بل تدعو الناظر الى مراقبة حركة مستمرة رغم علم المتلقي بأن القبة ثابتة، ولكن من خلال اللاوعي ومن فكر تأملي صرف فإن النظر الى القبة يوحي بأنها في حركة مستمرة ،والنخلة بجانبها ايضا تتحرك بفعل الرياح الطبيعية تعطي نفس الانطباع ، مما يخلق جوا قدسيا روحانيا يتمثل بالدوران المستمر.

ان الانعكاسات الضوئية على القبة تختلف بين سطح، وأخر واشعة الشمس النافذة بحركتها خلال ساعات النهار تحدث تموجات لونية ما بين اللون الازرق السائد والطاغي على القبة وما بين الازرق السماوي الفاتح واللون الفضي المزرق. والتحديدات البيضاء حول الزخارف تؤكد بوضوح على الانعكاسات الفضية، ولكن عند المغرب تتحول الانعكاسات الفضية الى انعكاسات ذات تموجات برونزية وذهبية، والنخلة بدورها تصطبغ بلون برتقالي مائل الى البني، وتبقى الوحدة مستمرة بين النخلة والقبة على دوران الساعة وعلى اختلاف الانعكاسات اللونية.

خلف هذا المسجد جبل اجرد بلون ترابي فاتح في الجهة السفلى من الجبل، وتبرز منه النتوءات الحجرية، وعند نهاياتها المرتفعة يزداد لونها حدة، وتبدو هذه النتوءات غامقة، وكلما ارتفع النظر نحو الجبل الى الاعلى ازداد اللون وضوحا وحدة، ولكن المناطق السفلى من الجبل تتماهى وتتحد مع سياج المسجد، والنتوءات الطبيعية في الجبل تلتقي مع فتحات السياج وتبدو وكأنها وحدة متكاملة.

منارة المسجد تفاجئ المشاهد بارتفاعها الى اعلى من قمة الجبل، جزؤها الاسفل يتناغم مع الجبل ولكن قبتها الصغيرة المرتفعة نحو السماء بعلو وجلال تبدو وكأنها منفصلة عن العالم الارضي تماما ،ومحلقة في السماء، ويزداد انعكاس اشعة الشمس الواضحة عليها، مما يزيد من خفوت اللون الازرق وازدياد اللون الفضي

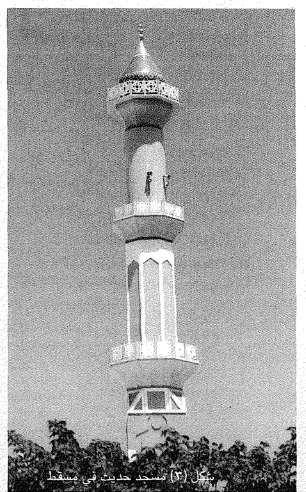


شكل (٢) مسجد حديث في مسقط

فيضفي عليها بعدا روحانيا.
الناظر الى المشهد كوحدة متكاملة ، بدءا بالطريق العام، والذي يحتوي على بنايات ثم المسجد وما يحيط به . البنايات تنزوي بكثير من التواضع حول المسجد، ولا تثير اي اهتمام وتبدو متواضعة جدا من ناحية الموقع وكذلك الارتفاع والشكل واللون، وتبدأ المساحة الخضراء التي تفصل بناء المسجد عن الرصيف، وهذه تذكرنا بلوحات الواسطي الذي يحدد ارضية لوحاته بمزروعات خضراء مذكرا المتلقي ان ما يراه يستند على الارض، وهذا فعلا ما يحدث للمتلقي عند النظر الى مشهد المسجد ككل، فارتفاع العين الى السماء وسباحتها في الجو وتحليقها بعيدا الى عالم قدسي علوي. وثم عودتها تدريجيا الى اسفل المشهد مستعرضة الموضوع الفني ككل فتصل الى النخلة التي تقود النظر الى الارضية المزروعة الخضراء ، حينها يعود المشاهد الى عالمه الواقعي الارضي. يتولد شعور عند المشاهد بانه قد اقترن وعيه بالسماء والارض، فهو متيقن تماما انه على الارض ولكن المسجد يرفعه الى السماوات.
التضاد اللوني هنا يتسم بالانسجام التام، ما بين قبة المسجد الزرقاء والخلفية الترابية الجرداء، ثم اللون الاخضر بكل درجاته المختلفة ان كان لون النخيل او الارضية الخضراء المزروعة، هذا التباين اللوني خلق وحدة لونية متكاملة متحدة مع الشكل السهل الانسياب على النظر، كما ان وحدة الموضوع هذه تجعل المتلقي يشعر بالانسجام التام بين الطبيعة والبناء.
شكل هذا المسجد العام متفرد تماما فالقبة نسبيا صغيرة الحجم والكسرات البنائية التي تبدأ من قمة القبة ثم عند نزولها الى الاسفل تتوسع . هذا الشكل وحيد الطراز نسبيا رغم أنه من الممكن مقارنته الى حد ما بقبة مسجد ضريح تيمورلنك في سمرقند او ما يعرف بالمدرسة او بقبة مسجد بيبي خانم في سمرقند ومسجد صابر في القيروان ،الا ان الكسرات البنائية في كل هذه النماذج تختلف عند انحدارها الى الاسفل اذ لا تنفرج بالشكل الذي يحدث للكسرات في الشكل رقم(١) كما انها لا تعطي الشعور بالدوران مثلما يحدث في شكل رقم (١) لذا فان هذا الشكل قد بلغ قمة الابداع الفني مستندا على الفكر الاسلامي ومستلهما هذه الابعاد القدسية العليا بشكل واضح ومؤثر.

شكل رقم (٢)

يقع هذا المسجد بالقرب من منطقة عمران كثيفة نوعا ما ولكن بما ان المخطط العماني على وعي بالبيئة لذا فإن المنطقة هذه مشجرة بشكل كثيف. فكل مساحات البناء محاطة بالاشجار والارصفة ايضا مزروعة. هذا البعد الأخضر الطاغي على النظر يستولي على الناظر تماما ولا يجعله يفلت من سيطرته لذا فان المتلقي هنا يعيش حالة من الذوبان مع الطبيعة في لونها الاخضر فقط وكان لابد من مراعاة ذلك عند تصميم وبناء هذا المسجد ليس بالامكان الافلات من سيطرة المساحات الخضراء والاشجار التي تتركز في هذه المنطقة وليس من الممكن خلق جو اخر يتناشز معها ويتضاد فجاء تصميم هذا المسجد ليكون اساسا مكملا للبعد الاخضر الطبيعي وجاءت زخارف القبة تعلن عن نفسها بكل وضوح وتحد على انها جزء من الطبيعة التي خلقها الله العلي القدير.
ليبرز اللون الاخضر كان لابد من اختيار لون يتباين معه وبنفس الوقت يعززه واللون الذهبي هو افضل لون يزيد من قيمة اللونين الاخضر او الازرق ، جاء تصميم الزخارف على قبة المسجد متوافقا تماما مع الاشجار المحيطة به فتم اختيار وحدة زخرفية تعتمد ورقة نباتية ولكن بنفس الوقت تذكرنا بشكل النجوم، والتكرار الهندسي لهذه الوحدة الزخرفي لم يبد جامدا كمعادلة رياضية جافة بل على العكس فان انحدارات القبة وتكوراتها منحت من هذا الشكل الزخرفي الهندسي حيوية. والزخارف الصغيرة والتي ايضا استندت على شكل نبات هندسي كسرت


شكل (٣) مسجد حديث في مسقط

رتابة الملل والتكرار لأنها جاءت في صف متعاكس مع الصف الذي يليه او الذي قبله مما زاد الشعور بالحركة وعدم الجمود. المقرنصات فوق القبة جعلت القبة تبدو وكأنها متوجة ولكن تاج بعيد عن الابهة والبهرجة ويتماشى مع بساطة الوحدة الزخرفية. المقرنصات تعود بأصولها الى الفترة الفاطمية والتي تم استخدامها بكثرة في الفترة المغولية في الهند وكذلك في الفترة العثمانية. الا ان استعمالها في هذا المسجد بهذا الشكل المقتصد والمختصر جاء ليذكرنا بفترات مهمة في التاريخ الاسلامي ولكن بدون اسراف او اعتماد البهرجة.

شكل وانحدار القبة وحجمها الصغير نسبيا متكرر كثيرا في الفترة المغولية ومصمم هذا المسجد لا ينكر هذا التقارب الحضاري والعلاقة الدينية الحميمة مع هذا التراث الآسيوي، بل يفصح عنه بجلاء ووضوح، ولكن هذا لا يعني سيطرة هذا التراث كليا على تصميم هذا المسجد بل هنا تأتي الابراج العمانية لتفرض نفسها بقوة وجدارة وتذكر المشاهد بانه على أرض عمانية بحتة.

تدرج اسوار المسجد هو نفسه التدرج في القلاع والابراج المتعارف عليها كما في قلعة نزوى هناك تدرج معقد في الاسوار لتحمي المنعطفات هنا ايضا يتدرج السور ليس تدرجا معقدا حربيا استراتيجيا بل تدرجاً يسير بيسر ويرتفع نحو السماء فالناظر يرتفع ببصره تدريجيا من سور الى آخر بدون إعاقة ليصل الى سور المنارة الشاهق ولكنه الصغير جدا هنا السور ليس للدفاع او للحماية بل لتوليد الشعور بالامان والسمو.

البناء يتدرج بثلاثة ارتفاعات والشكل العام للبناء مستطيل ومربع مع شبابيك طويلة وضيقة نسبيا وهذا يذكرنا بالمعمار العباسي وخاصة في تصميم قصر الاخيضر او المدرسة المستنصرية رغم ان المعماري العباسي اعتمد الفتحات غير النافذة الا ان مصمم هذا المسجد حور هذه الفكرة وطورها لتكون النوافذ مزخرفة بطراز عماني صرف.

رغم ان المنطقة مشجرة الا ان ساحات المسجد لم تخل من الاشجار. والاشجار قريبة جدا من الجدران مما يدل على نوع من الصلة والتجاوب بين البناء ومواد البناء من حجارة وزجاج ولون الجدار البني المتوسط لا الباهت ولا الغامق يقترب من لون سيقان الاشجار وجذوعها وينسجم تماما مع الخضار الطاغي على المشهد ككل مما يزيد من التفاعل بين البيئة والمسجد.

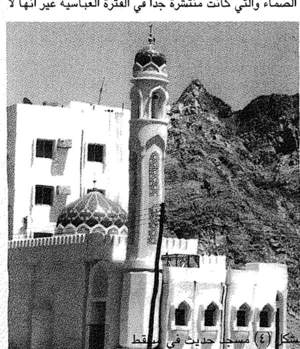
شكل رقم (٣)

هذا المسجد يقع ضمن مساحة بناء عالية الكثافة فالمنطقة تجارية مزدحمة بالاسواق وتموج بالمارة ،البنايات في هذه المنطقة حديثة نسبيا وتصاميمها تجمع بين الحداثة التي تستوحي التراث،المكان الذي يقع فيه المسجد منطقة كونكريتية بحتة، التشجير فيها أقل كثافة من المناطق الاخرى. البنايات تجارية بعدة طوابق لتستوعب هذا المركز التجاري المهم.

هذا المسجد الذي يقع في هذه الخلفية كان على مصممه ان يحاول مزجه بالبيئة المحيطة مع الاخذ بالاعتبار ان يكون للمسجد اهمية قصوى لجلب الانتباه وتركيز النظر عليه وان يكون بؤرة الارتكاز وما ان يقع النظر عليه حتى يستحوذ على المشاهد فيبتعد بذهنه عن كل المجريات الارضية ويتوجه بفكره الى البعد السماوي الارحب.

قبة هذا المسجد كبيرة نسبيا لتجلب الانتباه وشكلها يشبه القباب في العراق الا انها اصغر حجما ولكنها من نفس الطراز وتبتعد عن الطراز المغولي في الهند، لون القبة ازرق جذاب جدا ، القبة محلاة بشريط من الزخارف الهندسية والتي تشبه القاشاني العراقي-او الايراني ولكن القاشاني هنا استعمل باقتضاب وبدون اسراف وهذه ميزة عمانية صرفة. مساحة واسعة من القبة بدون زخرفة ثم جاء شريط زخرفي آخر من اشكال مثلثة محددة بالابيض وترتفع نهاية القبة وتطلى بلون ذهبي منسجم تماما مع السماء الصافية أبدا فهنا يشعر الناظر بأن القبة جزء لا يتجزأ من السماء الكبيرة الواسعة.

تأتي منارة هذا المسجد لتعلن حضورا مهما بتصميمها الجذاب جدا والمبتكر والذي ايضا يذكرنا بالطراز العباسي بأحواضها الثلاثة الواسعة والتي تبدو رحبة عند اعتلائها وسياج هذه الاحواض الدائرية يعتمد التراث والفكر العماني الصرف والذي ينسجم تماما مع تصاميم البنايات المجاورة مما يجعل المتعبد على صلة دائمة بالمسجد، على جدار المنارة ما يشير الى النوافذ الصماء والتي كانت منتشرة جدا في الفترة العباسية غير انها لا



شكل (٤) مسجد حديث في مسقط

تنتهي بالقوس المتعارف عليه بل اخذت شكلا هندسيا يتماشى مع زخارف السياج وكذلك مع الزخارف في البنايات المجاورة . رغم ان هذه المنطقة مزدحمة بالبنايات الا ان التشجير كان مهما بالنسبة للمسجد فان الاشجار الموردة والتي تقترب من المنارة وتحيط بسور المسجد لها حضورها المهم ولتزيد من انسجام لون البناء الترابي مع الطبيعة.

شكل رقم (٤)

تميزت مساجد مسقط بألوانها الجذابة والتي تستند الفكر والفلسفة الاسلامية فإن للون الاخضر بالاضافة الى خاصيته الفنية بعدا روحانيا اخر فان المصادر والادبيات التاريخية تشير الى انه لون لباس اهل الجنة.

كما ان للفكر العماني خاصيته الاخرى والتي تدخل ضمن الفكر الاسلامي بشكل عام وهذا الفكر واضح جدا في معطيات التصاميم في عُمان ويغلب عليه طابع البساطة والتجريد والذي هو مفهوم اخر من مفاهيم الخلفيات الفلسفية الاسلامية. ويستخدم المصمم العماني الاشكال الهندسية بكثير من الحرية والتصرف.مستندا بذلك على الاسس التي ارسيت عليها التصاميم الهندسية عبر التاريخ الاسلامي.

اغلب التصاميم التي تعتمد الشكل الهندسي المستند على اصول الرياضيات تشتق اساسها من الطبيعة وخاصة النباتات والتي تتماهى احيانا كثيرة مع اشكال النجوم السماوية.

تنفذ الاشكال الزخرفية بطرق عدة ان كانت بالتلوين او البلاط المزجج (القاشاني) او صب مقاطع مخرمة بزخارف محلية المنشأ اسلامية الفكر. وهذه المقاطع شائعة الاستعمال وتدخل الكثير من الذوق العالي على مختلف البنايات المحلية في سلطنة عُمان. وتستند زخارف هذه المقاطع على الاصول النباتية المحورة وتعتمد اغلبها شكل النجمة كأساس لتحوير الزخارف النباتية.

يعتمد تصميم هذا المسجد على البعد المحلى الصرف من منح المتلقي الشعور بالبساطة والحيوية فلا اسراف في الالوان بل لون واحد طاغ على كل ما يحيط بالمسجد حتى انه يسيطر على المنظر الطبيعي وهو الخلفية الجبلية ذات الالوان البنية الغامقة وتبرز قبة المسجد من بين التعرجات الجبلية كوحدة متكاملة وتفرض نفسها بكثير من المهابة والجلال. وتجعل المتلقي ينسى الجبل او يعتبره جزءاً مكملا للقبة .

فالقبة هنا هي المحور اذ تبدو وكأنها قد نبعت من الجبل وخاصة عند النظر الى الزخارف الصفراء والتي تتماشى كليا مع الالوان البنية الفاتحة جدا والمنتشرة بين سفح الجبل فتخلق نوعا من الوحدة العضوية المتجانسة. بالاضافة الى نهايات بعض الاحجار التي تصطبغ بلون مائل الى البياض والتي تتوحد مع قاعدة القبة المائل لونها الى البياض.

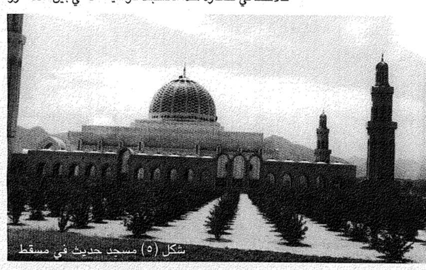
قاعدة القبة مثيرة للاهتمام تماما إذ أخذت طابعا محليا محضا على شكل نوافذ اعتيادية او صماء وكلاهما اعتمد المقاطع المخرمة المزخرفة قسم منها مفتوح لتدخل النور الى المسجد والاخرى صماء لتذكرنا بالعهد العباسي الممتد عميقا في التاريخ. سور المسجد يتميز بطراز عماني ولكن مبسط وأقرب الى التجريد. رغم انه ينتمي الى القلاع والحصون العمانية الا انه بنفس الوقت لا يشعرنا بالرغبة بالدفاع بل الاحتماء.

يقع المسجد ضمن منطقة غير كثيفة المعمار ولكن أغلب البنايات المجاورة تذوب مع أسلوب المسجد في العمارة وتتوحد معه لتبدو في الاخر لوحة منسجمة ولكنها تتحدى الجبل الداكن بألوانها الفرحة البهية والتي أساسها اللون الأبيض. موقع هذا المسجد قريب من البحر ، والبحر صاف نوعا ما فيكون المشهد ككل ارضية زرقاء داكنة من امواج البحر مع ألوان تميل الى الأبيض ويأتي الأخضر صارخا معلنا أنه اللون المفضل لأهل الجنة مذكرا المتعبدين بضرورة العبادة ليقتربوا من أهل الجنة.

شكل رقم (٥)

لايمكن النظر إلى مساجد مسقط الحديثة بدون الالتفات بشكل جدي الى هذا المسجد الكبير المتميز والحيوي. دراسة هذا المسجد الجامع سيكون من الخارج فقط كما جرى على بقية المساجد وبما انه يحتل مساحة ارضية ساشعة فيجب التركيز على البيئة المحيطة به ان كانت ضمن التصميم الاولي الاصلي او ادخلت الى التصميم كجزء مكمل للبناء مع مراعاة اهمية البيئة الطبيعية.

نلاحظ في عمارة هذا المسجد توظيف ذكي بين عدة طرز


شكل (٥) مسجد حديث في مسقط

معمارية تراثية مع التزاوج الواضح بالفكر المتجدد الحديث. جمع بين العمارة العباسية والفاطمية وطراز القلاع العماني والشبابيك في قاعدة القبة على الطراز الأموي الأول والذي كان موروثا محليا بيزنطيا وتبنته بشدة ووضوح الفترة العثمانية.

مايسترعي النظر هنا الموقع الشاسع الذي يحتله المسجد والمنظر البانورامي الذي في خلفيته، منظر طبيعي تقليدي عماني وبالتحديد من مسقط، حيث الجبال الجرداء ذات الالوان النحاسية والذهبية المشوبة بالاحمرار. هذه الخلفية الطبيعية جعلت المسجد يبدو وهو في مكانه وكأنه موجود من الازل رغم الحداثة في تنفيذه، الا انه يبدو للناظر وكأنه يذوب ويتمازج مع الطبيعة بشكل عفوي تلقائي في حين ان هذا المشهد والخلفية التي وضع فيها المسجد مقصودة ومدروسة بدقة ومما يساعد على هذا الاعتقاد التدرج اللوني بين سياج المسجد الخارجي والداخلي ولمعان القبة الداخلية والشبه مغطاة بما يشبه الشبكة البنائية وكل هذه التشكيلة المعمارية تبدو كوحدة عضوية متكاملة ومتحدة مع البيئة.

وعناية المساحات الخضراء التي صممت لتزيد من جمالية هذه البانوراما روعي فيها تصميم الحدائق الاندلسية والمغولية في الهند حيث تذكر المتعبد بالجنات الموعودة كما وتمنحه صفاء الفكر وهذه المساحات احتوت على نباتات وأحراش روعي فيها ألا تكون أكثر أهمية من البناء وتتدرج لتصبح أرضية خضراء واسعة ممتدة تفسح المجال للناظر ان يجول بنظره بيسر وسهولة.

شكل رقم (٦)

في موقع مهم يشكل قلب محافظة مسقط وضمن منطقة حيوية جدا يحتل هذا المسجد مكانا مميزا في صميم ذلك القلب.

مسجد صمم على الطراز العثماني مع الإبقاء على جمالية هذا الطراز بدون حذف اواضافة، القبب النصفية والمقطوعة والمتصلة بالجدران والمآذن المخروطية الإبرية كلها تفصح بوضوح وعلانية على أصلها العثماني.

ورغم التأثير العثماني الذي لا ينكر إلا أن هناك إضافات حديثة مثل الشبابيك الدائرية في الواجهة واختلاف الصيغ اللونية المستخدمة عنها في الاصل العثماني.

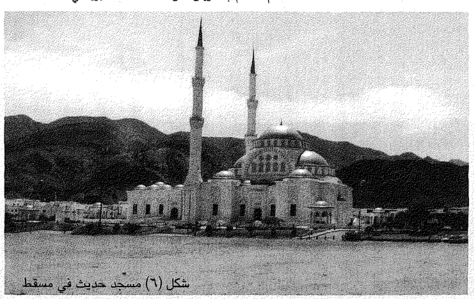
هذه الصيغ اللونية نبعت عن البيئة المحيطة بالمسجد اذ نجد المسجد محاطاً بأرض فضاء رملية تذوب وتتلاشى عند حافة المسجد، وهذه الالوان الرملية تمتزج بانسجام مع جدران المسجد والذي لا يوجد به اسوار لذا بقي منظرا رحبا نفها مفتوحا للمتلقي.

كما وان المسجد مؤطر بسلسلة جبلية جرداء تأخذ الاشكال المنحنية والاقواس النصف الدائرية والتي يختلف حجم تلك المنحنيات وتتداخل وتمتزج لتبدو وكأنها قد شكلت بهذا الوضع لتتماشى مع المسجد هذه الاشكال المقوسة والنصف دائرية ذات الالوان النحاسية والذهبية تظهر فيها بوضوح تدرجات الجبل اللونية من داكنة الى فاتحة والانعكاسات عليها تتمازج تماما مع الانعكاسات على قباب المسجد.

يتوازن هذا المشهد التشكيلي تماما ككل وتتوحد الصورة التشكيلية ما بين المسجد كبناء والارض الرملية في مقدمة الصورة مع الاطار الجبلي فالموضوع ككل يبدو متكاملا ومتحدا.

المصادر

- الفن الاسلامي- ديفد تالبوت ريس نسخة منقحة الناشر ثيمس و هدسون.
- بحث د محمد مكية: الثابت والمتغير في الفن المعماري مجلة الموسم- فصلية تصدر في هولندا عدد٤١-٤٢سنة ١٩٩٩.
- عُمان ٩٢- بالانجليزية دليل عن وزارة التراث (القومي) والثقافة سلطنة عُمان.
- عُمان في القرن العشرين- جي . اي. بيترسون عن دار نشر هاربر و روو.
- العمارة الاسلامية-بيتر ديلوس الناشر دار كوينخمان
- اديان العالم -نينيان سمارت الناشر جامعة كمبردج
- الفخار العثماني جون كروسويل -المتحف البريطاني
- زيارات موقعية للمتحف البريطاني والمكتبة البريطانية لمراجعة حوليات مثل لورمير جازيتا-جورنال اوف مثك سوسايتي.
- (قلعة نزوى) منشور عن وزارة التراث القومي والثقافة-سلطنة عُمان.
- الزخرفة الاسلامية-ايفا ولسون-الناشر المتحف البريطاني.
- تاريخ العمارة العثمانية- كودوين طبعة ١٩٨٧ -لندن المتحف البريطاني
- عالم الاسلام ب- لويس لندن ١٩٧٦ المتحف البريطاني.


شكل (٦) مسجد حديث في مسقط

المحتويات

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.



محنة الفلسفة
وأزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية
دراسة تطبيقية في فلسفة العلوم الإنسانية

سعيد توفيق*

إن السؤال الذي تطرحه وتتوارى خلفه شتى المواقف السابقة الرافضة للفلسفة، هو سؤال يمكن صياغته ببساطة على النحو التالي: وما الحاجة إلى الفلسفة في عصر العلم والتكنولوجيا؟! ومن الواضح أن هذا السؤال ليس سؤالاً استفهامياً، بل سؤالاً استنكاريًا يعكس موقفًا دوجماطيقيًا ينطوي على جهالة بمعنى الفلسفة ودورها، ليس فقط بالنسبة للعلوم الإنسانية، وإنما أيضًا بالنسبة لثقافة المجتمع والأمة ككل.

تمهيد

تهدف هذه الدراسة إلى توصيف الحالة الراهنة للعلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية من خلال الكشف عن أعراض الخلل فيها، وبيان أسبابه ؛ كيما يمكن الوصول إلى تصور أو رؤية كلية استراتيجية تتيح لهذه العلوم تجاوز أزمتها وإمكان تطورها. ولا شك أن أزمة العلوم الإنسانية ليست مقصورة على جامعات الخليج، بل إنها تتمثل أيضًا في غيرها من الجامعات العربية وجامعات البلدان النامية عمومًا. كما أنه لاشك أيضًا أن أزمة العلوم الإنسانية في هذه الجامعات على اختلافها ليست مستقلة عن المشكلات المزمنة للتعليم العالي فيها. ومع ذلك، فإن أزمة العلوم الإنسانية في جامعات الخليج تبدو في صورة أكثر كثافة من غيرها، وتظل لها خصوصيتها التي تتجلى في أعراضها ومشكلاتها الذاتية : سواء من حيث رؤية الجامعة والمجتمع لهذه العلوم ولمكانتها في منظومة التعليم الجامعي، أو من حيث إجراءات ومناهج البحث المتبعة في هذه العلوم، وما يترتب على هذا من حيث أساليبها وطرائق تدريسها. وهذا مناط البحث في هذه الورقة.

وعلى هذا، فإن هذه الدراسة في منهجيتها أقرب إلى أن تكون دراسة رأسية تتناول بعضًا من المشكلات الكلية للتعليم العالي في جامعات الخليج كما تتجسد بصورة

* ناقد وأكاديمي من مصر درّس في أكثر من جامعة في الخليج

مكثفة في مجال العلوم الإنسانية. والدراسة إذ تقرن - في عنوانها - محنة الفلسفة بأزمة العلوم الإنسانية، فليس مناط الاقتران هنا أننا نكون إزاء موضوعين يضاف أحدهما إلى الآخر، بل مناط الاقتران تقدم أحد الموضوعين على الآخر كتقدم أحد العلل على المعلول. ومن ثم، فإن هذه الدراسة سوف تتناول -على التوالي- النقاط التالية :

١- محنة الفلسفة في جامعات الخليج، باعتبارها إما غيابًا أو تهميشًا على الأقل لمكانة الفلسفة في ذاتها، ولدورها الأساسي في مجال العلوم الإنسانية.

٢- رؤية الجامعة والمجتمع لدور العلوم الإنسانية في رسالة الجامعة وخدمة المجتمع باعتباره دورًا هامشيًا إذا ما قورن بدور العلوم الطبيعية والرياضية والمعارف التقنية، وباعتبار أن قيمته مرهونة بمدى وفاء العلوم الإنسانية بمتطلبات سوق العمل.

٣- نموذج المنهج التقليدي السائد في هذه العلوم في جامعات الخليج الذي يعتمد على الكم ويهمل تمامًا المنهج الكيفي في تعامله مع موضوعات بحثه، وهو نموذج يكرس القطيعة المعرفية بين الفلسفة وهذه العلوم، بل بين هذه العلوم بعضها بعضًا.

غير أن هذا البحث لا يكتفي بتشخيص العلل وأعراض الأزمة، بل يحاول في نفس الوقت اقتراح الحلول الملائمة لتجاوزها، حتى وإن كان بعض منها يظل حلولاً استراتيجية لا يمكن تحققها إلا على الأمد الطويل وتدريجيًا ؛ لأن الإصلاح الحقيقي لا يبدأ من الجزئيات التي تندرج تحت أطر كلية، وإنما يبدأ من هذه الأطر نفسها، وما دون ذلك يظل ترقيعًا أو تلفيقًا لجزئيات لا ينتج تغييرًا حقيقيًا.

أولاً- وما الحاجة إلى الفلسفة في عصر العلم والتكنولوجيا ؟!

(غياب الفلسفة أو تهميشها)

تبدو الفلسفة أحيانًا على المستوى الرسمي في عالمنا العربي أشبه بامرأة متحررة يُخشى منها على إفساد أخلاق الشباب وعقولهم، بإغوائهم وتحريضهم على الشك في معتقداتهم وقيمهم، وإعادة النظر في طرائق تفكيرهم. وتبدو الفلسفة في أحيان أخرى أشبه بجدل لا نفع فيه ولا طائل من ورائه؛ فهي تنتمي إلى مجال الكلام والأقوال لا إلى دنيا الأفعال والأعمال، ومن الخير لنا أن نتبع الحكمة القائلة : «إن الله إذا فتح على قوم أغلق عليهم باب الجدل، وفتح عليهم باب العمل» ! وهكذا فإن ملكة التفكير النقدي الحر والمنزه عن الغرض - التي تغرسها الفلسفة في نفوس دارسيها - تصبح إفسادًا للعقل والخلق، كما أن الشغف بالحكمة التي تسعى إلى استبانة أصل الحقيقة في كل ما يتبدى لنا - وهو ما يسمى بالتفلسف الذي يُمارس في الغرب منذ ألفين وستمائة سنة - يصبح جدلاً عقيمًا. إن هذه الصورة المشوهة وأشباهها عن الفلسفة هي أحد الأسباب الجوهرية لعملية نبذ الفلسفة أو على الأقل تهميشها والحط من شأنها في عالمنا العربي.

غير أن عملية نبذ الفلسفة وتهميشها توجد في المجتمعات الخليجية على نحو أكثر كثافة وتظهر بشكل واضح ؛ إذ تتجلى على سائر المستويات الرسمية والأكاديمية والشعبية: فعلى المستوى الرسمي- وهو وثيق الصلة بالمستوى الأكاديمي وله تأثير مباشر عليه - نجد أن الفلسفة يتم استبعادها بقرارات رسمية سيادية، ويُسمح لها أحيانًا بحضور هامشي شكلي:

ففي المملكة العربية السعودية لا يُسمح للفلسفة بأي مستوى من الحضور في المجال الجامعي، حتى وإن كان حضورًا إسميًا، فيتم تدريس مادة علمية أو أكثر تحت مسمى «الثقافة العامة»، وفي صورة محتوى معرفي هش لا علاقة له بالفلسفة. وحتى إذا ما سُمح بتدريس تيار فلسفي في إطار هذا المحتوى المعرفي، فيتم تدريسه بصورة مبسترة مشوهة بهدف نقده من وجهة نظر دينية (وكأن الفلسفة في صراع مع الدين !)؛ ولهذا الغرض يتم استجلاب غير المتخصصين تخصصًا حقيقيا في الفلسفة من كليات الأزهر وما شابهها.

وفي البحرين وقطر لا توجد الفلسفة إلا تواجدًا شكليًا ؛ إذ لا توجد أقسام علمية معنية بالفلسفة، وإنما توجد مادة أو أكثر من المواد العامة في الفلسفة التي يتم

تدريسها على قوة أقسام أخرى (وكأن الفلسفة لا وجود لها بذاتها، ولا يتم الاعتراف بحضورها إلا من الباطن، وبشكل خفي غير ملموس، وذرًا للرماد في العيون).

وفي سلطنة عمان ظلت الفلسفة ممثلة تمثيلاً نسبيًا جيدًا من خلال قسم الفلسفة والاجتماع مع افتتاح جامعة السلطان قابوس في أواخر الثمانينيات، خاصة وأن هذا القسم كان يستقبل طلبة كليتي الآداب والتربية معًا، ولكن عندما تم فصل الفلسفة كوحدة مستقلة داخل قسم الاجتماع ثم كقسم مستقل، سرعان ما تم تجميد قسم الفلسفة وإيقاف الالتحاق به، واقتصر دوره على تدريس بضع مواد فلسفية (في نوع من التكرار لنفس الظاهرة الخليجية : وهي أن الفلسفة لا يمكن أن يكون لها حضور بذاتها، ولا يمكن أن يكون لها وجود إلا من الباطن أو على قوة أقسام أخرى). وربما يكون أحد الأسباب التي أدت إلى هذا التجميد لوضع الفلسفة إلغاء تدريس الفلسفة في المرحلة الثانوية، وربط وجود الفلسفة في نفس الوقت بالحاجة إلى تخريج معلمين لتدريس الفلسفة في تلك المرحلة (وتلك مسألة سوف نناقشها في حينها).

ولقد حدث سيناريو شبيه بهذا في دولة الإمارات حينما تم إلغاء تدريس الفلسفة في المرحلة الثانوية؛ إذ واكب ذلك تجميد القسم بتوقف الطلبة عن الالتحاق به، وبذلك تم تهميشه. ومع أن القسم قد أعيد تفعيل دوره في أواخر التسعينيات بفتح أبوابه لاستقبال طلبة جدد (أو بالأحرى طالبات)، فإنه لم يستقبل إلا بضع طالبات يتقلص عددهن تدريجيًا حتى هبط الآن إلى طالبة واحدة، ومن المنتظر ألا يُقبل عليه أحد في الأعوام القادمة، وهو ما سيهدد بتجميده مرة أخرى. ويمكن أن نضيف هنا ملاحظة عابرة ولكنها دالة، وهي أن الطالبات اللاتي التحقن بالقسم - على ضآلة عددهن - لم يلتحقن به عن رغبة في دراسة الفلسفة؛ وإنما لأنهن لم يجدن قسمًا آخر يرضى بقبولهن. وهكذا تصبح الفلسفة التي من المفترض أن يتم تدريسها للخواص من الطلبة، وأكثرهم ذكاءً ورغبةً في المعرفة وحبًا فيها لذاتها؛ تصبح وكأنها تتسول ممن لا يرغبون فيها ويشيحون بوجوههم عنها، ولا يقدرون حتى على التعاطف معها.

وربما يكون وضع الفلسفة في الكويت استثناءً في هذا المشهد المأساوي ؛ لأن هناك قسما علميا مستقرا لم يمر بمثل هذه التقلبات الدرامية منذ إنشائه في فترة مبكرة نسبيًا، بل تميز هذا القسم بأن استقطب بعضًا من رواد الفلسفة في العالم العربي وفي مصر خاصة، فساهم هذا القسم في أن يجعل الفلسفة ملء السمع والبصر، لا في المجتمع الكويتي وحده، وإنما أيضًا في خارجه. ومع ذلك، فإن حضور هذا القسم وتأثيره في الواقع الثقافي لم يعد مثلما كان فيما مضى، وهذا يمكن أن يؤدي مستقبلاً إلى ضعف جاذبية الدراسة الفلسفية، وقلة الاقبال عليها أوالاهتمام بها.

إن التوصيف السابق لوضع الفلسفة في الجامعات الخليجية يعكس عملية نبذ الفلسفة رسميًا وأكاديميًا. والواقع أن تهميش الفلسفة على المستوى الإكاديمي لا يتمثل فحسب في المستوى المتدني لحضورها وتمثيلها الجامعي، بل يتبدى أحيانًا في موقف بعض الأكاديميين أنفسهم ممن ينظرون إلى الفلسفة نظرة المستخف بها، وهو موقف ناتج عن عكوفهم على تخصصهم الأكاديمي الضيق وعدم انفتاحهم المعرفي، حتى إنهم لا يطرأ على أذهانهم مجرد التساؤل عن معنى كلمة «الفلسفة» الواردة في شهادات الدكتوراة التي يحملونها.

وإذا كان هذا هو حال الفلسفة على المستوى الرسمي والأكاديمي، فماذا ننتظر من حالها على المستوى الشعبي ؟! وأنا أعني بالمستوى الشعبي هنا المستوى الثقافي العام، والاتجاهات الثقافية السائدة في المجتمع. ولا شك ان الطلاب المقبلين على التعليم الجامعي يمثلون هذا المستوى خير تمثيل ؛ لأنهم أتوا من شرائح اجتماعية مختلفة. وبوسعي الزعم - من واقع خبرتي بالتدريس الجامعي في بعض جامعات الخليج - أن هناك اتجاهًا سائدًا إزاء الفلسفة على هذا المستوى الأخير لا يتخذ شكل الرفض والاستبعاد فحسب، بل يتخذ أحيانًا شكلاً عدائيًا: فالفلسفة على

هذا المستوى لا تخرج عن كونها كفرًا وإلحادًا أو جدلاً لا طائل من ورائه في أحسن الأحوال. ولقد امتحنت هذا الفرض دومًا بسؤال الطلبة الذين قمت بالتدريس لهم عن تصورهم للفلسفة حينما التحقوا بدراستها أول مرة، فكانت إجاباتهم لا تخرج عما ذكرت، بل كانوا يضيفون إلى ذلك أن هذا الموقف من الفلسفة هو موقف سائر الطلبة من غير دارسي الفلسفة، وسبب عدم إقبالهم على دراستها، وأن موقفهم أنفسهم قد تغير تمامًا بعد مرور عام على الأقل من دراستها، وإن كانوا يواجهون مشكلة تؤرقهم وهي استخفاف غيرهم بالفلسفة التي يدرسونها، وعدم القدرة على إقناعهم بأنها ليست كفرًا أو جدلاً عقيمًا كما يتصورون.

ولا شك أن هذا المتغير أو العامل الثقافي ليس هو العامل الوحيد في عدم الإقبال على دراسة الفلسفة؛ إذ أن ندرة فرص العمل أمام دارسي الفلسفة تعد عاملاً آخر يدخل في الاعتبار هنا. ومع ذلك، فإننا نرى العامل الأول أكثر أهمية؛ لأن كثيرًا من الطلبة يقبلون على دراسة تخصصات أخرى لا تتيح فرص عمل أكثر مما تتيحه الفلسفة، ولا يتخذون اتجاهًا عدائيًا ضدها.

غير أننا نريد التأكيد في نفس الوقت على أن موقف الطلاب من الفلسفة لا يمثل بذاته أو يستوعب بمفرده مجمل الاتجاه السائد إزاء الفلسفة في الثقافة العامة للمجتمع، وإنما هو فقط مجرد مؤشر جيد عليه ؛ لأن الموقف الثقافي هنا يتمثل أيضًا في صورة الفلسفة خارج قاعات الدرس الأكاديمي، وهي صورة يمكن رسم ملامحها أو تعديلها من خلال حضور الفلسفة كفكر وتساؤل معرفي في أوعية الثقافة والإعلام. ولكن الواقع يشهد بأن مثل هذا الحضور يكون أيضًا هامشيًا إن كان له وجود أصلا.

إن السؤال الذي تطرحه وتتوارى خلفه شتى المواقف السابقة الرافضة للفلسفة، هو سؤال يمكن صياغته ببساطة على النحو التالي : وما الحاجة إلى الفلسفة في عصر العلم والتكنولوجيا ؟! ومن الواضح أن هذا السؤال ليس سؤالاً استفهاميًا، بل سؤالاً استنكاريًا يعكس موقفًا دوجماطيقيًا ينطوي على جهالة بمعنى الفلسفة ودورها، ليس فقط بالنسبة للعلوم الإنسانية، وإنما أيضًا بالنسبة لثقافة المجتمع والأمة ككل. فإذا كانت ملامح هذا العصر تتحدد من خلال التطور الهائل المتسارع في العلم وتطبيقاته، فإن ملامح الأمم والشعوب في أي عصر من العصور - بما في ذلك عصرنا الحالي - تتحدد من خلال ثقافتها وروحها العامة التي تتشكل من خلال ما يسودها من فكر وفلسفة وفن ودين : فالعلم - على الأقل بمعناه البحت أو الدقيق - يسهم من خلال تطبيقاته في رفاهية الشعوب، وتحسين نوعية حياتها، ولكنه لا يخلق شخصيتها أو روحها العامة (حتى على فرض أن الشعوب هنا هي التي تصنع العلم وتطبيقاته). وحتى عندما يكون العلم متغلغلاً في حياة الناس، فإن هذا لا يكون راجعًا إلى العلم في حد ذاته، وإنما إلى موقف حضاري فكري أو إيديولوجي إزاء العلم والتفكير العلمي كأسلوب من أساليب الحياة والوجود. ولذلك، فإن العلم - بمعناه البحت، وفي حد ذاته - ينطوي عل موقف محايد نسبيًا إزاء العالم والحياة، بينما الفلسفة تشكل مع الفن والدين رؤية للعالم والحياة (وأنا أعني بالدين هنا الدين من حيث هو قوة روحية، وموقف أخلاقي، ومنظومة من القيم). ولهذا اعتبر هيجل ثالوث الدين والفن والفلسفة بمثابة تجليات للروح المطلق في التاريخ، ولهذا أيضًا اعتبر ديكارت شيوع الفلسفة وحسن التفلسف مقياسًا لتحضر الأمم والشعوب.

المشكلة المنهجية الأساسية التي تواجه الدارسين نتيجة غياب الفلسفة وعدم معرفتهم بها، هو أنهم يبدأون من فروض ومسلمات متضاربة دون أن يتفحصوا معناها وأبعادها المتداخلة فلسفيًا

ولا شك أن ملاحظة ديكارت السالفة تظل صحيحة في عصرنا هذا... عصر سطوة العلم وسحر التكنولوجيا وفتنتها: فالبلدان التي لها شأن في إبداع العلم والتكنولوجيا تولي أيضًا عناية كبيرة للفلسفة والفكر بوجه عام، وتسعى إلى الإبداع في هذا المجال الأخير،

باعتبار أن الإبداع هنا يمثل أحد ركائز وجودها وهويتها أوشخصيتها المميزة. وربما لهذا السبب نجد أن الولايات المتحدة الأمريكية – وهى من أكثر الدول تقدمًا في مجال العلم والتكنولوجيا – تسعى خلال القرن الماضى إلى تحقيق إنجاز في هذا المجال المتأخر لديها نسبيًا عن إنجازها في مجال العلم والتكنولوجيا؛ حيث إنها لم يكن لها رصيد من الإرث الفلسفي إذا ما قورنت بكثير من البلدان الأوروبية، وخاصة ألمانيا وفرنسا. ولهذا وجدنا الجامعات الأمريكية الكبرى تنشئ أقسامًا في الفلسفة ذات شأن، وراحت تستقطب كثيرًا من الفلاسفة الأوروبيين بشكل دائم أو كأساتذة زائرين لمدد طويلة، بهدف تشكيل وإثراء حركة الإبداع الفلسفي فيها. ولهذا أيضًا أصبحنا نجد أن هذه الجامعات تصدر الدوريات العلمية المتخصصة في الفلسفة، بل في شتى فروع الفلسفة، وتنتج أكبر حجم من الإصدارات الفلسفية في العالم.

والحقيقة أننا لو تساءلنا بصيغة الاستنكار عن الحاجة إلى الفلسفة في عصر العلم والتكنولوجيا، فإن سؤالنا سيكون معبرًا عن موقف عبثي ؛ لأننا يمكن أن نثير نفس السؤال بالنسبة للفن والدين، فنتساءل : وما الحاجة للفن أو الدين في عصر العلم والتكنولوجيا ؟ وهو تساؤل لن يكون مسطحًا فحسب، وإنما سينطوي أيضًا على جهالة مدمرة. ولهذا فإننا لا نريد أن نطيل في هذه المسألة المتعلقة بدور الفلسفة في حياة الأمم ؛ لأنها مسألة تعد واضحة بذاتها، ونود الآن أن نتوقف عند بيان أهمية دور الفلسفة في مجال العلوم الإنسانية، وهو ما يتعلق مباشرة بموضوع دراستنا : نود بدايةً أن نستبعد ذلك التصور الشائع عن الفلسفة باعتبارها أحد العلوم الإنسانية الأكثر تخلفًا. ذلك أن الفلسفة ليست مجرد علم من العلوم الإنسانية، بل هي أساس تلك العلوم، بمعنى أنها تمد تلك العلوم بالأساس النظري اللازم لها، حتى إنه لا يمكن تصور إمكان قيام علم من هذه العلوم بمنأى عن الفلسفة، وبهذا المعنى فإن الفلسفة تعد بمثابة القاسم المشترك الأعظم في هذه العلوم جميعها: فلا يمكن تصور قيام علم النفس – على سبيل المثال – بمنأى عن النظريات الفلسفية في الإرادة، والخيال، والشعور، والإدراك الحسي، والإدراك الجمالي.. إلخ. بل إن بعض الجامعات الغربية قد خصصت أقسامًا ومراكز علمية تصدر عنها دوريات متخصصة في مجال علم النفس الإنساني Human Psychology الذي يحمل طابعًا فلسفيًا في أساسه ومضمونه.

كذلك لا يمكن تصور إمكان قيام علم الاجتماع بمنأى عن النظرية الاجتماعية التي تتأثر حتمًا بالنظريات والمفاهيم الفلسفية، وهذا ما يُعرف بالأصول الفلسفية للنظرية الاجتماعية : فالتحولات الكبرى التى تطرأ على علم الاجتماع، هي في أساسها تحولات في الرؤى والنظريات الفلسفية التي تؤثر بصورة مباشرة على المفاهيم والنظريات الاجتماعية التي تعود لتؤثر بدورها على التطبيقات. وبوسعنا أن نذكر قائمة طويلة بأسماء الفلاسفة الذين انطوت إنجازاتهم الفلسفية بصورة مباشرة على النظرية الاجتماعية، من أمثال : هربرت ماركوزه H. Marcuse وتيودور أدورنو Th. Adorno ويورجن هابرماس J.Habermas وألفريد شوتس A. Schu،، وغيرهم كثير. كما أننا يمكن أن نذكر قائمة طويلة بأسماء علماء الاجتماع ممن تأثروا مباشرة بالنظريات والاتجاهات الفلسفية، من أمثال ماكس فيبر M. Weber، ولكن يكفي هنا التنويه إلى أن أنطوني جيدنز (١) – وهو واحد من أبرز علماء الاجتماع المعاصرين – قد بين لنا أن العلوم الاجتماعية قد مرت منذ السبعينيات بفترة تحول في الاهتمام بحيث أصبحت تعالج مسائل من العسير أن نصفها بأنها فلسفية أو اجتماعية، من قبيل : الفاعلية والفهم والقصدية والبنية والمعنى.

وكما أن علم التاريخ لا يستغني عن فلسفة التاريخ والاتجاهات الفلسفية في تأويل النص التاريخي، كذلك فإن العلوم السياسية لا تستغني عن الفلسفة السياسية، بل إن السياسات العملية نفسها تكون غالبًا مدفوعة بالنظرية السياسية. أما في مجال علوم اللغات وآدابها، فإن دور الاتجاهات الفلسفية في دراسة اللغة والنص الأدبي، فضلاً عن الاتجاهات الجمالية عمومًا اللازمة

لدراسة النقد الأدبي – يكون دورًا أساسيًا لا غنى عنه. وفي مجال العلوم التربوية يصبح دور الفلسفة أكثر إلحاحًا، خاصة في واقعنا التعليمي الذي تبدو فيه هذه العلوم مقطوعة الصلة بالفلسفة، رغم أنه لا يمكن تصور قيام أي تطور في هذه العلوم بمنأى عن الفلسفة، أو عن مناهج البحث والتعلم التي تنبع أساسًا من رؤى فلسفية، وتلك مسألة سوف نعود إليها فيما بعد.

على أن دور الفلسفة لا يقتصر على إمداد العلوم الإنسانية بالأساس النظري الضروري، فإن الاكتفاء بهذا التصور في فهمنا لدور الفلسفة سوف يكون فهمًا ناقصًا ومبتورًا ؛ لأنه قد يكرس في الأذهان ذلك التصور الخاطئ الشائع عن الفلسفة الذي يمكن أن نجده عند بعض المثقفين من المتعاطفين مع الفلسفة، وهو أن الفلسفة علم نظري خالص لا شأن له بدنيا الحياة العملية. فالواقع أن الفلسفة لم تكن أبدًا منفصلة عن الواقع المعيش، ولا عن مجال الحياة العملية، وهذا يصدق حتى على الميتافيزيقا التي يظنها البعض مجرد دراسة نظرية خالصة، وبحث مجرد فيما وراء الواقع. والواقع أن هناك توجهًا فلسفيًا متناميًا الآن نحو الاهتمام بالمشكلات والقضايا العملية التي يطرحها واقع الإنسان المعاصر، وهذا المجال الجديد من البحث هو ما يعرف باسم «الفلسفة التطبيقية» Applied Philosophy، وهو مجال يبرز فيه بوضوح طابع الدراسات البينية، ليس بين الفلسفة والعلوم الإنسانية فحسب، بل بين الفلسفة والعلوم الطبيعية أيضًا :

ففلسفة البيئة - Philosophy of Environment على سبيل المثال – هى مجال من البحث الفلسفي يشتمل على علمين أساسيين يتداخل البحث فيهما مع مجالات معرفية وعلوم عديدة، وهما علم أخلاق البيئة (Environmental Ethics الذي هو محصلة التفاعل بين علم الأخلاق الفلسفي وعلوم الإيكولوجيا)، وعلم الجمال البيئي (Environmental Aesthetics الذي هو محصلة التفاعل بين علم الجمال الفلسفي وعلم النفس، وفنون الهندسة المعمارية والتخطيط العمراني). كما أن اهتمام الفلسفة بمجال الأخلاق التطبيقية قد اتسع ليشمل معالجة المشكلات الأخلاقية المعقدة التي أفرزتها الممارسات المهنية المعاصرة، والتي أصبحت بحاجة إلى ضوابط ومنظومات أخلاقية توجه مسارها. ومن هذا التوجه نشأ علم أخلاق المهنة Professional Ethics الذي أصبح يشتمل على علوم وتخصصات معرفية عديدة تندرج تحته، من قبيل : علم أخلاق الطب Medical Ethics، وأخلاقيات التكنولوجيا Ethics of Technology وأخلاقيات التجارة والمعاملات الاقتصادية.. Business Ethics إلخ.

نود بداية أن نستبعد ذلك التصور الشائع عن الفلسفة باعتبارها أحد العلوم الإنسانية الأكثر تخلفًا. ذلك أن الفلسفة ليست مجرد علم من العلوم الإنسانية، بل هي أساس تلك العلوم، بمعنى أنها تمد تلك العلوم بالأساس النظري اللازم لها، حتى إنه لا يمكن تصور إمكان قيام علم من هذه العلوم بمنأى عن الفلسفة

ومن هذا يتضح لنا أن دور الفلسفة يظل دورًا فاعلاً ومركزيًا في الدراسات البينية التي باتت الآن أمرًا واقعًا لا يمكن إنكاره على مستوى البحث العلمي ومستوى العملية التعليمية في مجال العلوم الإنسانية، فضلاً عن دورها الهام في مجال العلوم الطبيعية. وإذا كان هذا الدور لا يزال غائبًا ومهمشًا في الجامعات الخليجية، فمن الإنصاف القول إن هناك إمكانية ومجالاً مفتوحًا لاضطلاع الفلسفة بهذا الدور في بعض هذه الجامعات. فهذه الإمكانية تظل مفتوحة – على سبيل المثال – في إطار الاستراتيجية الجديدة التي تبنتها هذا العام كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة الإمارات، وهي استراتيجية تستند إلى رؤية مواكبة للتطور المعرفي في مجال العلوم الإنسانية. ومع ذلك، فإن هذه الرؤية وأشباهها تظل مجرد رؤية تحتاج إلى تعديلات جوهرية تقوم على إدراك شبكة العلاقات التي تعبر عن مجالات الصلة الحقيقية بين هذه العلوم، وعلى إدراك الدور المركزي للفلسفة في هذه الشبكة من العلاقات، وعلى إيجاد آلية تكفل استمرارية هذه المنظومة العلمية والتعليمية بمنأى عن التهديد الذي يمكن تواجهه

الأقسام أو البرامج العلمية بناءً على متطلبات سوق العمل. وسوف نناقش تلك القضية، ونقدم اقتراحًا يكفل هذه الآلية في ختام هذه الدراسة.

ثانيًا - رؤية الجامعات الخليجية لدور العلوم الإنسانية

إن وضع الفلسفة في الجامعات الخليجية لا ينفصل عن رؤية هذه الجامعات لدور العلوم الإنسانية ومكانتها من حيث خدمة المجتمع. غير أن مفهوم خدمة المجتمع – كما سنرى – هو ما يجعل هذه الرؤية في حد ذاتها تمثل أزمة في وضع هذه العلوم وإمكان تطورها. ومن هنا سيتضح لنا تدريجيًا أن أزمة العلوم الإنسانية هى امتداد لأزمة الفلسفة :

لو أردنا توصيف الوضع القائم للعلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية لقلنا إن السمة الغالبة على هذا الوضع هو تدني مكانة هذه العلوم بالقياس إلى العلوم الطبيعية والرياضية، فضلاً عن العلوم التي تكفل المعارف التقنية. ومن هنا كانت الكليات المختصة بهذه العلوم الأخيرة – مثل الطب والعلوم والهندسة وتقنية المعلومات – تحظى دائمًا بالمكانة المرموقة، وتولي لها الجامعة الاهتمام الأكبر، وتقيد شروط وضوابط الالتحاق بها. وربما يُقال هنا أن ذلك الوضع لا يميز الجامعات الخليجية وحدها، بل نجده في غيرها من الجامعات العربية والغربية أيضًا. وهذا التحفظ يعد صحيحًا في مجمله إذا نظرنا للأمر في ظاهره دون التفات لأسبابه، ولكننا لو حللنا الأسباب لوجدنا اختلافًا واضحًا في الحالتين ؛ ففي الجامعات غير الخليجية نجد أن الأسباب غالبًا ما تكون موضوعية أو واقعية: ففي الجامعات المصرية – على سبيل المثال – كانت كليات الطب والهندسة تُسمى بكليات «القمة»، أى الكليات ذات الرتبة الأعلى، وهي تسمية ابتدعها مكتب القبول والتنسيق الجامعي بسبب الإقبال الواسع على هذه الكليات لما توفره من فرص العمل لخريجيها، ولكن عندما تراجع هذا الواقع الموضوعي تراجعت معه تلك التسمية، وأصبحنا نرى طلابًا يُقبلون على كليات أخرى نظرًا لتغير الظروف الموضوعية. أما في الجامعات الخليجية فإن «المكانة الأولى» التي تحظى بها هذه الكليات ترجع إلى نظرة الجامعة الذاتية لمفهوم العلم، ودوره في خدمة المجتمع : فالعلم الجدير باسم العلم هو العلم الذي يُنتفع به، مع فهم الانتفاع هنا بالمعنى المادي البحت، أي بالمعنى الذي يكون به العلم ملبيًا لحاجات عملية مباشرة للمجتمع، ويكفل القدر من المعرفة الذي يكفي لتخريج موظفين (من أطباء ومهندسين وتقنيين) يطبقون ما تعلموه في مجالاتهم المهنية، وهذا هو ما يُطلق عليه اصطلاح Vocational Educatio .

وعلى هذا، فإن العلوم الإنسانية تأتي في مرتبة أدنى في سُلم العلوم، وتتراتب درجاتها الدنيا في هذا السلم تبعًا لمدى احتذائها للمعيار أو النموذج النفعي السالف في تصور العلم، أى بحسب قدرتها على تلبية حاجات المجتمع المادية والعملية المباشرة. وكان من الطبيعي أن تنعكس تلك النظرة على رؤية العلوم الإنسانية لنفسها، أو بالأحرى على رؤية كليات العلوم الإنسانية بأقسامها العلمية لدورها الذي ينبغي أن تضطلع به ؛ فراح المشتغلون بهذه العلوم في الجامعات الخليجية يركزون على الجوانب التطبيقية على حساب الأسس النظرية، وفهموا التطبيقات على أنها دراسات ميدانية يتم إجراؤها في إطار المجتمع المحلي الذي توجد به الجامعة، أو في إطار المجتمع الخليجي على أحسن تقدير، وبذلك تحولت دروس هذه العلوم (على مستوى البحث والتعليم) إلى دروس محلية إن جاز التعبير : فما دامت هناك دراسات تطبيقية على المجتمع المحلي تعتمد على استبيانات وبيانات احصائية، فهناك إذن اقتراب من مفهوم العلم، وارتقاء في سلم المكانة العلمية. وكان هذا هو أحد الأسباب الجوهرية لانفصال العلوم الإنسانية عن الفلسفة، أو سعيها للاستغناء عنها وعدم الرغبة في الاعتراف بدورها الجوهري بالنسبة لها ؛ ومن ثم المساهمة في تكريس تهميشها واغترابها. ومما يؤكد أن هذه النظرة للعلوم الإنسانية تعد ظاهرة خليجية واضحة أنها ليست مقصورة على الجامعات

وحدها، بل إنها تمتد إلى المراكز والمؤسسات الثقافية التي عادة ما ترصد جوائز مالية قيمة للبحوث التي يجريها الشباب في إطار موضوع يتعلق بمجتمعهم المحلي. والأعجب من هذا أن يتم توجيه الشباب للتقدم لجوائز عن الإبداع الفني في موضوع يتعلق بمجتمعهم المحلي، وهو ما يعد مصادرة على الإبداع منذ البداية، بل وأداً له.

والحقيقة أن هذه النظرة للعلوم الإنسانية تنبع من قصور في مفهوم العلم ذاته، وفي رسالته وأهدافه : فحصر قيمة العلم في إنجازاته العملية والتطبيقية، وتقييم العلوم بالقياس إلى نموذج يضع العلم العملي التطبيقي في رتبة أعلى والعلم النظري في رتبة أدنى، هو نظرة خاطئة تمامًا للعلم : لأنه لا انفصال في العلم بين ما هو نظري مجرد وما هو عملي تطبيقي، سواء كنا نعني بالعلم هنا العلوم الطبيعية والرياضية، أو العلوم الإنسانية، بما في ذلك العلوم الفلسفية نفسها (كما سبق أن رأينا). بل إننا نريد أن نذهب إلى ما هو أبعد من ذلك لنؤكد على أن العمل والتطبيق في العلم لاحق على النظر والتجريد، وهذا يصدق حتى على العلوم الدقيقة ؛ ومن ثم فإن التطور في مجال التطبيقات العلمية والتكنولوجيا يكون مستحيلاً دون تطور يحدث أولاً في مجال الكشف العلمي الذي يتحقق على مستوى النظرية العلمية. ولذلك فإن تمجيد التكنولوجيا – فيما يرى د. اسماعيل صبري عبد الله – يغفل تمامًا حقائق المعرفة البشرية ؛ «فأول المعرفة علم دقيق ومجرد ونظري، ويلي ذلك العلم التطبيقي، أي ترتيب نتائج عملية على أساس النظرية العلمية، وفي المرتبة الثالثة تكون مساعي تحويل الحقيقة العلمية إلى اسلوب إنتاج وتقنية، وتلك هي التكنولوجيا بالمعنى الدقيق»(٢).

وإذا كان هذا حال العلوم الدقيقة، فما بالنا بالعلوم الإنسانية ! وبأي حق يمكن تقييم مكانة هذه العلوم على أساس من توجهاتها التطبيقية في خدمة المجتمع؟! إن النظر إلى رسالة العلم باعتبارها تهدف إلى خدمة المجتمع هي نظرة صحيحة ما في ذلك شك. ولكن السؤال الأهم هنا هو : ما معنى خدمة المجتمع؟ وعلى أي نحو تكون خدمة المجتمع؟ إن دور العلوم الطبيعية والرياضية في خدمة المجتمع دور معروف ؛ لأن اكتشافات هذه العلوم يمكن أن تتحول إلى قوة تكنولوجية تشبع وتخدم حاجات المجتمع المادية، وهي اكتشافات تحدث على المستوى النظري أولاً كما رأينا. أما في مجال العلوم الإنسانية، فلا يمكن تصور مفهوم خدمة المجتمع بهذا المعنى: فدور العلوم الإنسانية لا يكمن في إشباع حاجات مادية للمجتمع بتخريج موظفين ومهنيين يسدون نقصًا في مجال سوق العمل والإدارة على سبيل المثال، بل يكمن دورها في المقام الأول في بناء الثقافة والفكر والمعرفة، أي في التنمية الثقافية للمجتمع التي لا تقل في أهميتها عن مسارات التنمية الأخرى (بصرف النظر عن الوظيفة التي يمكن أن يشغلها الدارس لهذه العلوم). والتجربة تشهد بأنه لا يوجد تطور في أي مجتمع لم يواكبه تطور في البناء الروحي للإنسان، أعني في أسلوب التفكير والفهم والوعي، بما في ذلك الوعي الفني والجمالي نفسه. بل إن نهضة العلم الحديث في أوروبا قد نتجت عن نهضة فكرية قامت على بعث العلوم والآداب الإنسانية التي غيبها العصر الوسيط، وعلى نزعة إنسانية وفلسفات عقلانية وتنويرية.

ومن هذا يتضح لنا أن دور الفلسفة يظل دورًا فاعلاً ومركزيًا في الدراسات البينية التي باتت الآن أمرًا واقعًا لا يمكن إنكاره على مستوى البحث العلمي ومستوى العملية التعليمية في مجال العلوم الإنسانية، فضلاً عن دورها الهام في مجال العلوم الطبيعية

وعلى هذا، فإن النظرة السائدة في الجامعات الخليجية التي تربط بين دور العلوم الإنسانية وإشباع متطلبات سوق العمل، هي نظرة تؤدي إلى تراجع دور العلوم الإنسانية، وعدم وجود أية إمكانية لتطورها : فعلم الاجتماع – على سبيل المثال – يتحول في ظل هذه النظرة إلى نوع من الخدمة الاجتماعية والدراسة الميدانية لواقع محلي محدود، ويصبح موجهًا لتخريج اختصاصيين اجتماعيين، وعلم النفس سيتحول دوره

إلى تخريج اختصاصيين نفسيين للعمل في المدارس وبعض مراكز التأهيل التربوي، ولن تعود هناك حاجة لدراسة الفلسفة والتاريخ والأدب والفن والنقد، لأنه ليست هناك وظائف شاغرة في المجتمع بمسميات فيلسوف، ومؤرخ، وأديب، وفنان... إلخ. ومن ثم، فمتى تشبع سوق العمل من خريجي هذه العلوم، لم يعد لها مبرر وجودها ووجب إغلاق الأقسام العلمية المعنية بدراستها !

ثالثا - أزمة المنهج في الدراسات الإنسانية بجامعات الخليج

يمثل المنهج السائد في إجراء البحوث والدراسات الإنسانية بجامعات الخليج شكلاً من أشكال أزمة العلوم الإنسانية فيها. وسوف نلاحظ أن أسباب الأزمة هنا لا تنفصل عن أسبابها في الظاهرتين السالفتين، وبوجه خاص ظاهرة استبعاد أوتهميش البحث الفلسفي.

والواقع أن الكلام عن أزمة المنهج في العلوم الإنسانية ليس شائعًا في الكتابات العربية، ولكن له تاريخ طويل في الفكر الأوروبي خلال القرن الفائت. ولعل كتابات الفيلسوف العظيم إدموند هوسرل E. Husserl ، وخاصة دراسته عن «أزمة العلوم الأوروبية» المنشورة سنة ١٩٣١، تعد أهم الكتابات التي تابعتها كثير من الكتابات التي تأثرت به إلى يومنا هذا. فقد كانت كتابات هوسرل في هذا الصدد نوعًا من النقد الذاتي لمفهوم ومنهج العلم السائد في الحضارة الغربية، وقد رأى أن أزمة العلوم الأوروبية هي أزمة الإنسان الأوروبي، وهذا يبدو بوضوح في حالة العلوم الإنسانية بوجه خاص : فإذا كانت العلوم الطبيعية قد استبعدت الإنسان من الطبيعة، فإن العلوم الإنسانية - حينما أرادت أن تحتذي منهج العلوم الطبيعية - قد حولت الإنسان نفسه إلى طبيعة، أي إلى واقعة من الوقائع التي يمكن دراستها تجريبيًا. وهذا يعني أن العلوم الإنسانية التي يسميها الألمان «علوم الروح» Geistswesseschaften قد استبعدت الروح أو الوعي والخبرة الإنسانية من دراستها للإنسان نفسه. ولذلك يقول هوسرل: «إذا كان هناك علم للطب يمكن أن يداوي بدن الإنسان، فليس هناك علم يداوي روحه» (٣).

لقد كان من أهداف نقد هوسرل - ومن سار في إثره من الظاهراتيين والتأويليين وغيرهم - تقويض النزعة الوضعية التي سادت العلوم الإنسانية حتى منتصف القرن العشرين تقريبًا ؛ حيث إن هذه النزعة قد نشأت مدفوعة بالانبهار بالإنجازات التي حققها العلم في العصر الحديث، فرأت أن العلوم الإنسانية لا سبيل أمامها لكي ترتقي سوى أن تحتذي نموذج المنهج العلمي السائد في العلوم الطبيعية والرياضية، وهو المنهج الذي يتوخى الموضوعية ويستبعد الذات الإنسانية (ذات الباحث)، ويدعي إمكانية الوصول إلى نتائج حتمية دائمًا، ويقوم على القياس والصياغة الكمية لنتائجه. ولا شك أن هذا النموذج للمنهج العلمي قد أصبح باليًا حتى مجال العلوم الطبيعية والرياضية نفسها : فلم تعد فكرة الموضوعية المطلقة - على سبيل المثال - فكرة مهيمنة في هذه العلوم. فكثير من الظواهر الطبيعية لا يمكن دراستها والتعامل معها بشكل موضوعي خالص كما لو كانت وقائع أو موضوعات مادية محضة لا شأن للعامل الإنساني بها : ففي مجال الطب - على سبيل المثال - بدأ يتعاظم شأن الاتجاه المسمى بـ«أنسنة الطب» Humanization of Medicine، أي وضع العوامل الإنسانية في الاعتبار عند التعامل مع تشخيص وعلاج الأمراض وفي مفهوم الرعاية الصحية. وفي مجال هندسة العمران والتخطيط لم يعد من الممكن استبعاد البعد الإنساني المتعلق بجماليات وأخلاقيات البيئة. وكل هذا قد أوجد مجالاً للدراسات البينية المشتركة بين بعض العلوم الطبيعية والرياضية من جهة والعلوم الإنسانية من جهة أخرى.

أما في مجال العلوم الإنسانية ذاتها، فقد بات تشبث هذه العلوم بنموذج المنهج التقليدي للعلوم الطبيعية أشبه بموقف هزلي عبثي... موقف من يتشبث بنموذج لم يصنعه بعد أن تخلى عنه صانعه أو صاحبه الأصلي باعتباره غير ملائم أو ينطوي على عيوب فنية تجعله

غير صالح للاستخدام في مجال العلوم الإنسانية ! لقد سقطت السلوكية وسقطت معها شتى المناهج الوضعية في العلوم الإنسانية الغربية. فالظواهر النفسية – بل والظواهر الإنسانية عمومًا – تتميز بالتفرد وبطابعها النوعي أو الكيفي، ومن ثم فإن قياسها كميًا يفقدها خصوصيتها التي تضيع في البيانات والاحصاءات، وهي ظواهر يكون اطرادها أقل مما يحدث في العلوم الطبيعية، ولا يكون محتواها محايدًا من جهة الوعي والإرادة والإطار الثقافي ؛ ولهذا طالب كثير من علماء النفس بتبني مناهج كيفية (كالمنهج الفلسفي الظاهراتي)في دراسة الظواهر النفسية بديلاً عن المناهج الكمية التي تقوم على البيانات والاحصاءات، ولكنها تنتهي إلى نتائج تافهة كثيرًا ما تتناقض إذا ما أعيدت نفس التجربة(٤).

وللأسف، فإن الجامعات الخليجية – ربما بصورة أكثر كثافة من غيرها من الجامعات العربية – لا زالت تتشبث بنموذج المنهج التقليدي في العلوم الإنسانية ؛ وقد كان من شأن هذا أن أوجد جيلاً من الباحثين والدارسين يعولون على القياس والإحصاء، ويفهمون البحث الميداني على أنه تصميم لاستمارات أو استبيانات، وتفريغ لنتائج هذه الاستبيانات من خلال برامج الحاسوب، في حين أن هذه النتائج يمكن أن تأتي متضاربة في كل مرة يعاد فيها البحث الميداني، فضلاً عن أن الاستمارات التي يصممونها غالبًا ما تنطوي على فروض هشة ضعيفة ومتناقضة. ومرد ذلك الافتقار إلى فهم معنى الموضوع أو الظاهرة التي يبحثونها، والفروض التي يبدأون منها دون تمحيص أو خبرة واعية. وقد ساهم في سيادة هذا المنحى في العلوم الإنسانية هيمنة كليات التربية في الجامعات الخليجية على وضع سياسات ومناهج البحث والتدريس، ومن النادر أن نجد في هذه الكليات في عالمنا العربي عمومًا من هم على دراية واسعة بطبيعة البحث في الظواهر الإنسانية.

أقول هذا وفي ذهني أن الدراسات التربوية الراهنة في العالم الغربي – ومنذ العقود الأخيرة – قد فطنت إلى أهمية المنهج الكيفي وضرورته في دراسة الظواهر الإنسانية. ومن هنا يرى بعض الباحثين التربويين أن نموذج المنهج التقليدي السائد في العلوم الاجتماعية في التعليم الجامعي الذي يقوم على تصنيف المجتمعات أو الظواهر الاجتماعية، ووضع مقياس لترتيبها ومقارنتها – هذا المنهج الذي يعتمد على التصنيف والقياس وفقًا لنماذج مسبقة قد يؤدي إلى تبسيط النتائج المعقدة ووضوحها، ولكنه يخفق حتى في مجال التطبيق على واقع ما، فمن النادر أن يقدم لنا صورة تعكس واقع مكان محدد، وأناس بعينهم»(٥). إن هذا الإخفاق يرجع إلى تهميش وغياب الرؤية الفلسفة في البحث كما يلاحظ إرفنج سيدمان Erving Seidman في كتابه عن «المقابلات وفلسفة البحث الكيفي: دليل للباحثين في التربية والعلوم الاجتماعية»، وهو يعني بالبحث الفلسفي الكيفي ذلك البحث المؤسس على المنهج الظاهراتي Phenomenological Research الذي يعتمد على خبرة الباحث المعيشة، وفهم معنى الظاهر المعطاة له وتأويلها ؛ ولذلك يذهب بعض الباحثين في معرض عرضه لهذا الكتاب إلى أن المعنى ليس هو مجرد الوقائع التي يدرسها الباحث، وإنما فهم ما قد قيل، وفهم الصلة بين ما قد قيل والطريقة التي قيل بها، وما كان المستمع يحاول أن يسأله أو يسمعه، وما كان المتحدث يحاول أن يوصله أو يقوله(٦).

للأسف، فإن الجامعات الخليجية - ربما بصورة أكثر كثافة من غيرها من الجامعات العربية - لا زالت تتشبث بنموذج المنهج التقليدي في العلوم الإنسانية ؛ وقد كان من شأن هذا أن أوجد جيلاً من الباحثين والدارسين يعولون على القياس والإحصاء، ويفهمون البحث الميداني على أنه تصميم لاستمارات أو استبيانات، وتفريغ لنتائج هذه الاستبيانات من خلال برامج الحاسوب، في حين أن هذه النتائج يمكن أن تأتي متضاربة في كل مرة يعاد فيها البحث الميداني

ونفس هذه الرؤية تصبح أكثر أهمية وإلحاحًا في البحوث التي تُجرى على مستوى الدراسات العليا. وهذا هو ما تؤكد عليه إحدى الدراسات الهامة على المستوى

النظري والتطبيقي : إذ تبين لنا أن المشكلات المنهجية للعلوم الاجتماعية نشأت خلال القرن التاسع عشر مع تبني فروض العلوم الطبيعية الفيزيائية، وتهميش التساؤل الفلسفي التقليدي عن طبيعة الوجود والطبيعة البشرية (مبحث الوجود) Ontology، وكيف نعرف، وما الذي يؤسس المعرفة (نظرية المعرفة) Epistemology ، وما هي أفضل السبل للحصول على المعرفة (مناهج البحث) Methodology ومع ذلك، فإن التوجه الفلسفي في العلوم الاجتماعية قد انبثق من جديد من خلال الفلسفة الظاهراتية Phenomenology وفلسفة التأويل Hermeneutics والنظرية النقدية (وخاصة لدى أدورنو وهابرماس من مدرسة فرانكفورت) –وهو التوجه الذي بدأ يتعاظم دوره الفاعل في العلوم الاجتماعية منذ السبعينيات(٧).

والمشكلة المنهجية الأساسية التي تواجه الدارسين نتيجة غياب الفلسفة وعدم معرفتهم بها، هو أنهم يبدأون من فروض ومسلمات متضاربة دون أن يتفحصوا معناها وأبعادها المتداخلة فلسفيًا ؛ ولذلك يظل الموضوع غير واضح في أذهانهم (رغم النتائج المنمقة التي يصيغونها في صورة كمية). والدراسة السابقة تؤكد على هذه الحقيقة من خلال العديد من الأمثلة العملية التي تبين فيها الباحثة ضحالة الفروض النظرية التي يبدأ بها الطلاب بحوثهم في مجالات العلوم النفسية والاجتماعية السياسية، والتي عادة ما تكون فروضًا متناقضة وضيقة الأفق ومشكوك فيها ؛ ومن ثم فهي تبين لطلابها كيفية إجراء البحوث في العلوم الاجتماعية وفقًا للمنهج الكيفي الفلسفي الذي يؤسس فهمًا أوليًا متعمقًا وضروريًا لموضوع البحث. ويمكن أن نجمل هنا المثال التالي الذي تذكره لنا الباحثة (وهي أستاذ مشارك بجامعة جنوب كاليفورنيا) لعله يكون مفيدًا للدارسين:

تذكر الباحثة/ الأستاذة أن طالبة قد أخبرتها أنها تريد أن تدرس تجربة طلاب الدراسات العليا في الولايات المتحدة الأمريكية الذين أتوا من بلدان أخرى، فهي تريد أن تدرس تجربتهم في مكان غريب عنهم، وهنا سألت الأستاذة الطالبة عما إذا كانت لديها أي خبرة سابقة بهذا الموضوع (كأن تكون قد درست خارج البلاد، أو عملت في مركز دولي مما يكثر فيه الوافدون.. إلخ)، ثم شرعت الأستاذة في فحص الافتراضات المسبقة والمعتقدات التي اتخذتها الطالبة إزاء موضوع بحثها. وهنا ارتبكت الطالبة واختلط عليها الأمر، وتساءلت مندهشة عن علاقة هذا بتصميم استبيان بحثها ؟ وعندئذ بينت الأستاذة للطالبة أنه من المفيد لبحثها أن تقرأ الأدبيات الفلسفية حول العلاقة بين مفهومي الأنا والآخر، وخاصة لدى هيجل Hegel وجادامر Gadamer وهابرماس، ثم اقترحت قراءة بعض الكتابات الهامة التي تواجه قضية الأنا والآخر، لدى مفكرين من أمثال لفيناس Levinas الذي يرى أن تأكيد «الوجود» أو «الهوية» هو إنكار للآخر. كما اقترحت على الطالبة قراءة دريدا Derrida الذي يبين لنا كيف يكون لكل مفهوم (كمفهوم الطالب الأجنبي على سبيل المثال) لفظ مضاد له (وهو مفهوم الطالب غير الأجنبي)، وهذا ما يُعرف عنده بالاختلاف أو الإخلاف Difference فما الذي يعنيه قولنا أن الطالب الذي لا يكون من بلدان أخرى يعد غير أجنبي؟ ما الذي يعنيه استخدامنا لكلمة «أجنبي» هنا؟ وهل ترتاح الطالبة لاستخدام هذه الكلمة بكل تضمناتها في دراستها ؟ ثم بينت الأستاذة للطالبة أن عليها أن تفحص هذه المسائل سواء بالنسبة لطلاب الدراسات العليا موضوع دراستها، أو من حيث علاقة الطالبة نفسها بهؤلاء الطلاب الذين تدرسهم. وهنا فقط بدأت الطالبة تدرك أن هناك بعض المفاهيم والتساؤلات الأساسية التي ينبغي أن تدرسها قبل أن تشرع في بحثها(٨).

هكذا يكون المنحى الكيفي في مجال البحث في العلوم الإنسانية. وعلى الرغم من أن هذا المنحى قد بدأ يتعاظم شأنه في الغرب منذ سبعينيات القرن الماضي، فإنه يتقدم على استحياء في الجامعات العربية عمومًا، ولكن صوته يبدو غير مسموع على الإطلاق في الجامعات الخليجية وسط ضجيج وهيمنة اتجاهات تقليدية في البحث يُظن أنها مثل أعلى ونموذج يُحتذى.

خاتمــــة

قد يكون من المفيد أن نقدم بعض المقترحات التي يمكن أن تسهم في تجاوز أزمة العلوم الإنسانية في الجامعات الخليجية بوجه خاص. ولا شك أن هذه المقترحات يمكن استخلاصها من كل ما تقدم باعتبارها متضمنة فيه، ومع ذلك فإننا يمكن هنا أن نصوغ أهمها بشكل موجز يتخذ طابعًا إجرائيًا أو عمليًا :

١- لا بد أن يبدأ تفعيل دور الفلسفة في العلوم الإنسانية بالتهيئة له في المرحلة قبل الجامعية، وذلك باعتماد الفلسفة مقررًا دراسيًا أساسيًا في التعليم الثانوي السابق على المرحلة الجامعية ؛ إذ لا يُعقل أن تغيب الفلسفة عن هذه المرحلة الدراسية في بعض البلدان الخليجية على غير المعمول به والمتعارف عليه في شتى بلدان العالم إيمانًا بأهمية تهيئة أذهان الطلاب لتقبل الفلسفة كنظام معرفي أساسي يخلق فيهم روح التفكير النقدي والقدرة على التساؤل والحوار، وهي ملكات أولية وضرورية بالنسبة لسائر المعارف الأخرى.

٢- لا بد من تفعيل دور الفلسفة في العلوم الإنسانية في المرحلة الجامعية وما بعدها بمنحها دورًا أساسيًا في العملية التعليمية لهذه العلوم. ولا يعني هذا بطبيعة الحال إغفال ما هنالك من تداخل وتفاعل بين مجمل العلوم الإنسانية، بل يعني أن دور الفلسفة يظل رئيسيًا في إطار الدراسات البينية. ولا ينبغي أن يُفهم هذا الكلام على أنه مدفوع بروح الحماس والتحيز التي تكون لدى كل شخص إزاء تخصصه، بل هو كلام يبرره الوضعية الفعلية التي تميز دور الفلسفة بالنسبة للعلوم الإنسانية كما بينا فيما سبق : لأن السؤال الفلسفي بطبيعته سابق على كل الأسئلة التي تطرحها العلوم الأخرى.

٣- لا بد لتفعيل مكانة العلوم الإنسانية جميعها (بما في ذلك الفلسفة) من الفصل بين مكانة هذه العلوم ووجه الحاجة إليها من جهة، وبين مدى وفاء هذه العلوم بمتطلبات سوق العمل على نحو مباشر من جهة أخرى. وربما يكون الأخذ بنظام التخصص الرئيسي والتخصص الفرعي هو النظام الأمثل لتحقيق هذا الهدف؛ لأنه من ناحية لن يحرم الطالب الذي يريد دراسة تخصص ما لأسباب عملية من دراسة تخصص آخر لا يفي بهذه الدوافع والأسباب العملية (كالفلسفة على سبيل المثال). كما أن هذا – من ناحية أخرى – سيعمل على تدعيم طابع الدراسات البينية، وسيجعل – من ناحية ثالثة – بقاء أي تخصص من التخصصات العلمية غير متوقف على التحاق الطلاب بالقسم الذي يطرح هذا التخصص. فدراسة الفلسفة كتخصص فرعي ملحق ببرناج دراسي تخصصي آخر أو برنامجين آخرين، هو أمر سيكفل بقاء الدراسة الفلسفية حتى وإن لم يُقبل عليها الطلاب كتخصص أساسي. ومثل هذا يمكن أن يحدث بالنسبة لسائر التخصصات الأخرى، إلى أن يأتي يوم يدرك فيه الناس، وخاصة الطلاب المقبلون على دراسة العلوم الإنسانية أن دراسة أي علم من هذه العلوم تُطلب لذاتها أولاً بصرف النظر عن المجال الوظيفي الذي يمكن أن يشغله الدارس مستقبلاً.

٤- إن بقاء الفلسفة وتفعيل دورها في العلوم الإنسانية هو ما يمكن أن يسهم تدريجيًا في تفعيل دور المنحى الكيفي في العلوم الإنسانية. ولا يعني هذا إلغاء الطرائق المنهجية المعمول بها والتي أصبحت تقليدية في عصرنا الراهن، وإنما يعني الحد من سلطتها وهيمنتها على العلوم الإنسانية، وإمدادها بأساس متين تكون تابعة له وموجهة من خلاله.

الهوامــش

١- Anthony Giddens, Social Theory and Modern Sociology (Cambridge : Policy Press, 1987), pp.70-72.

٢- د. إسماعيل صبري عبد الله، توصيف الأوضاع العالمية المعاصرة (منتدى العالم الثالث، مكتب الشرق الأوسط بالقاهرة، سنة ٢٠٠٠)، ص. ١٩.

٣- See: Edmund Husserl, ((Philosophy and the Crisis of European Man)) in Phenomenology and the Crisis of Philosophy, trans. Quentin Lauer (New York, Harper and Raw Publishers, 1965), p. 149 f.

٤- انظر تفصيل ذلك في كتابنا : جدل حول علمية علم الجمال : دراسات على حدود مناهج البحث العلمي (القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٤)، ١٦٤- ٢١٤.

٥- Estela Mara Bensimon et.al, ((Doing Research that Makes a Difference)) in The Journal of Higher Education (The Ohio State University Vol. 75 No. 1 February 2004) Pp. 106-107.

٦- Patrick Dilley ((Interviews and the Philosophy of Quantitative Research» in Ibid. Pp.1270128.

٧- Adrianna Kezar, ((Wrestling with Philosophy : Improving Scholarship in Higher Education, in Ibid. p.42.

٨- Ibid, p.47.

● رغم أهميتها في الحياة والعلم..

◄ الفلسفة تعيش مأزقها وتردي أوضاعها في البلاد العربية

● موسى وهبة:

◁ إذا كنتم تريدون أن تتفلسفوا فعليكم أن تترجموا

◄ التأليفات مهما بلغ شأنها، لا تشكل متناً، لأنها ستكون هوامش على متون غائبة

محمد حجيري*

الفلسفة هي ركيزة الثقافة، والثقافة ترتكز على الفلسفة وتغرف من بحرها، مثلما الطبيعة تأخذ من النهر الذي يجري، ما هم النهر من ذلك؟! يتدفق وحسب. الثقافة على ضفاف النهر. والمحنة ان الثقافة العربية بعلية لم تنهل من النهر الفلسفي وليس عندها نهر ولأنها بعلية فهي في حالة تعيسة متردية، اذ تعيش على حوافي الساقية التي تشرب منها وهي السياسة.

نشأت فكرة اللقاء الفلسفي في زمن اعلان بيروت عاصمة للثقافة العربية ١٩٩٩، بين مجموعة من اساتذة الفلسفة وطلابها الناجحين في ابحاثهم من احساس هذه المجموعة، بأهمية الفلسفة من جهة وتردي اوضاعها من جهة اخرى. الكل يجل شأن الفلسفة ولكن في ارض الجامعة، الكل يحتقر الفلسفة او يزدريها، الفلسفة هي مجرد رقم ثامن في كلية الاداب، مطرودة من كلية العلوم حيث الحاجة اكثر الى فلسفة. طالب الفلسفة لا شغل له الا بغير اختصاصه. هذا الوضع المتردي دفع هذه المجموعة الى التفكير في عمل شيء يعيد الى الفلسفة وهجها. ولكن في الوقت نفسه فكروا في الطريقة التي يعملون بها لاعادة الاعتبار للفلسفة: تحسين «وضعهم»

* كاتب من لبنان

كمجموعة فلسفية، وهذا ما جعلهم يسمونها «الجمعية التعاونية للقاء الفلسفي» لاظهار الغرض الشخصي منها. فهم يرون ان حياتهم متعلقة بحياة الفلسفة، وانه بحياة الفلسفة هذه تتعلق حياة المدينة. ومجلة «فلسفة» كانت اولى ثمرات «اللقاء الفلسفي» التي يرأس تحريرها الدكتور موسى وهبة ومعه كان هذا الحوار:

*** بعد اصدار مجلة«فلسفة»، برأيك ما العقبات التي تحول دون تأسيس قول فلسفي بالعربية؟ ولماذا فلسفة بدون اضافات؟**

– الفكرة التي وراء مجلة فلسفة هي ان تكون حقل تمرن على قول الفلسفة بالعربية. بمعنى انها ستضم تجارب متنوعة في محاولة ايجاد قول فلسفي بالعربية، لأنه حتى الان ما زال هذا القول متعثرا مضطربا، قلق المصطلحات وبعيد المنال، غير ذي فائدة فيما خصص اليه، أي تمكين قارىء العربية من تناول نص فلسفي فهما او تعلما. وبالاحرى انشاء ! لذلك قلنا انها فلسفة وحسب، تميزا لها عن سائر المجلات «الفكرية» التي تخلط الفلسفي بنصوص سوسيولوجية او نفسية او فكرية عامة او أيديولوجية.

هذا الخلط ناتج في الحقيقة عن غموض معنى الفلسفة، وعن صعوبة مباشرة النصوص الفلسفية بذاتها، لذلك ترى المشتغلين في هذا الميدان كثيراً ما يعمدون الى النصوص الاقرب تناولا والأقرب عامية والاقل فلسفة.

لا اقول ان الفلسفة مسألة صعبة او مستحيلة المنال بل هي مسألة اختصاص، والاختصاص يعني الاهتمام في مجال قولي معين، وهو هنا المجال الفلسفي الذي يمكن التعريف به من دون الغوص في المذهبيات، انه تراث الفلاسفة منذ افلاطون حتى دريدا وهابرماس.

نحسب اننا لا نقحم الفلسفة اقحاما على العربية اذ طالما عبر عنها المشتغلون في الفلسفة والمهتمون بالنهوض الفكري والاجتماعي وسائر انواع الاستنهاض بكلمة بسيطة هي الحاجة الى الفلسفة. والمسألة ظاهرة في معظم الكتابات العربية المعاصرة، اما تلبية هذه الحاجة فيتم فيما نرى ليس بالفلسفة بل بما يشبهها لذا تطمح هذه المجلة الى تلبية هذه الحاجة بموضوع الحاجة عينه، أي الفلسفة، لذا ترى محور العدد الاول مخصصا للترجمة الفلسفية بوصفها المجال الاول والاكثر خصباً للتمرن ولتذليل صعوبات السياق الفلسفي بالعربية.

باب التأليفات اقل اهمية منه، لاننا نعتقد بان هذه التأليفات مهما بلغ شأنها، فستظل نصوصا غير مكتملة، لا تشكل متنا، لانها ستكون بالضرورة هوامش على متون غائبة، انا افهم ان تكتب نصا بالفرنسية او الانكليزية او الالمانية، تحيل فيه الى هيجل او كانط او هايدجر الخ.

ان تضع نصك في سياقهم او في خلافه فهذا ما يفهمه قارىء اللغات. لكن ان تحيل الى، او ان تقتبس من، او ان ترد على كانط او هيجل او هايدجر بالعربية فانت تحيل، وتقتبس من، وتعاند غائبا. فيتحول نصك بالضرورة الى هوامش على متن غائب.

الى ذلك ان هذه المجلة هي، تنفيذ لخطة وضعها اللقاء الفلسفي من جملة اهدافه، وهي تلبي وترافق الخطوة الاولى، التي هي تأسيس المكتبة الفلسفية بالعربية، ان «اللقاء الفلسفي» الذي عنه تصدر هذه المجلة، كان وضع لنفسه سلسلة

ومجموعة اهداف، اهمها ما تقدم، يليها ايجاد منبر دائم للتبادل الحر للافكار. ورفع مستوى الاداء الفلسفي في التعليم العالي في الجامعات العاملة في لبنان، وصولا الى اعلان بيروت عاصمة دائمة للفلسفة.

هذه الاهداف الطموحة والطوباوية بالاحرى هي عمل طاقات كثيرة وربما اجيال. لعل خطواتنا هي الخطوة الاولى في رحلة الالف ميل.

*** ما اشكاليات ترجمة النص من لغته الام الى العربية، وهل تكون الترجمة وفية للنص الفلسفي؟**

- المشكلات التي تثيرها الترجمة هي مشكلات تقليدية اولا. بالنظر الى كفاءة المترجمين اللغوية والاختصاصية، الترجمة تقتضي اتقان اللغة المنقول عنها والمنقول اليها. وتقتضي ايضا تخصصا عالياً. الى ذلك يجب ان تضيف خصوصية اللغة العربية التي لم تنتج من زمان طويل نصوصا فلسفية أي لم تعتد بعد «معاشرة» النص الفلسفي الحديث والمعاصر. لذ يضطر المترجم غالبا الى توليد الكلمات، الى استنباط سياقات جديدة غير مألوفة بالعربية، الى توظيف الاشتقاق العربي توظيفا كبيرا.

لا اقول ان العربية غير قابلة لتلبية المعاني الجديدة، بل على العكس انها تظهر بالفعل مطواعية هائلة حين يتوفر لها من يستطيع ذلك، ومن يتقن الفلسفة واللغة العربية. اضرب مثالا بسيطاً، خذ هذا المعنى المعبر عنه بالفرنسية(Vécu) او بلفظ (Erlebnis) بالالمانية والذي ترجم على نطاق واسع باللفظ العربي:« معيوش»، هذه الصيغة خاطئة عربيا وثقيلة على الاذن. خاطئة لان اسم المفعول من المنقوص وزنه فعيل والاصح ان يقال معيش، وكلمة معيش لم تصبح مألوفة بعد في النصوص الفلسفية.

مثال آخر ترجمة الملحق الاجنبي (Ism) الذي يدل على الاغراق في الشيء والمذهبية فيؤدى بالعربية بعجائب وغرائب. فيقال ذاتوية وانسانوية وجنسانية فيرهق القارىء، الذي يغلق الكتاب قبل ان يصل الى السطر الخامس.

هذه الامثلة تدل على قلة الصبر، قلة صبر المترجمين وعدم انتباههم للايقاع الذي يلعب دورا هاما بالعربية، الإيقاع يضاهي القاعدة احيانا، وربما يتفوق عليها. هناك ضرورة للغة عربية سلسة، أي لنص يقرأ فعلا، من دون اضطرار القارىء الى الرجوع الى النص الأجنبي لكي يفهم. ان هذه السلاسة هي مطلوبة فعلا من اعمال الترجمة، لكن الوصول اليها تتطلب وقتا وجهدا وكلفة عالية. وتجاربنا تقع في هذا المجال.

لذلك نحسب ان ما اقدمنا عليه مع مجلة «فلسفة» على اهميته، بالنسبة الينا، به حاجة الى تضافر جهود كثيرة ودعم حقيقي، من الفاعليات الفكرية اولا والمالية ثانياً. اننا نحسب ان ما ننشئه هنا جدير بالانتباه اكثر من أي محاولات اخرى متوفرة الان وما اكثرها.

هذه المشكلات المادية في الترجمة. وتبقى المشكلات الأخرى وهي انتزاع نص وجملة نصوص من سياقها العام، الذي فيه نشأت ونقلها الى سياق آخر «بكر» بمعنى ذي تراث فكري ولغوي ومعنوي كبير. السؤال ما اذ كان نقل النص من لغة اجنبية يتحول على ايدي النقلة نصاً آخر لا يمت بصلة قرابة الى النص الاصلي، هذا صحيح. وصحيح اكثر اذا انتبهت ان الفلسفة ليست مجموعة افكار ومعان يمكن نقلها كما تنقل العلوم، او الرياضيات او الفيزياء او السوسيولوجيا، وهذه الاخيرة حيادية همها ايصال المعنى وحسب، وترجمتها لا تطرح مشكلة فعلية. اما الفلسفة فأقل ما يقال فيها انها مجموعة معان، انها بالاحرى سياق كامل انها عمل

فني، النص الفلسفي يشبه القصيدة يشبه اللوحة. اقول ان الحقل الفلسفي صوغ افكارا في سياق ما. والسياق والصياغة لهما اهمية ربما اكثر من الافكار نفسها. من هنا سوف لن تشبه النصوص المترجمة النصوص الاصلية، ولن تستنسخ تناسخا لكن ستنتمي الى نفس البادرة، ولكل فيلسوف كبير بادرة فلسفية.

ومن هنا ينبغي التفكير على هذا النحو تنبغي المعالجة، وهذه الاشارات ليست مجرد افكار. انها بالاحرى، تدابير والماحات. لذا فإن نقل نص فلسفي نقلا ناجحا سيحتفظ بالتاكيد بالافكار نفسها، سيحاول الحفاظ على البادرة نفسها، على الاشارات نفسها، واختلافه عن الاصل امر طبيعي بل انه اغناء وتجديد فعلي، تجديد للتفلسف بمعنى فتح فضاء لغوي جديد. يقول احدهم: «الفيلسوف الوحيد الممكن بالعربية اليوم هو المترجم». وهذا الكلام لا ينقص من قيمة التفلسف الممكن وانما يدل على وجهته: «ان كنتم تريدون ان تتفلسفوا فعليكم ان تترجموا». «ان إسهام المترجم لا يقل إبداعا عن اسهام المؤلف صاحب النص». لذلك ليست مشكلات الترجمة عقبات معرفية، انها بالاحرى محفزات، منشطات، دعوات منفصلة لاستنهاض التفكير بالعربية. و«استنهاض التفكير» احسب انه الحاجة تلوب بنا ونلوب بها بالعربية، في وقت يشتد فيه الخناق على مجرد التفكير بالعربية. الفلسفة بالعربية هي الخطوة المطلوب خصوصا من على..وعلى...، ان كان لا يزال ثمة غيارى.

*** يقول بعضهم ان غياب فعل الكينونة عن اللغة العربية ويؤثر في ترجمة النصوص، هايدجر مثلا؟**

– تطرح هذه المشكلة عند التصدي لترجمة هايدجر، المشهور عنه ان معظم كتاباته الفلسفية كانت تدور حول فعل (Sein) (Etre) الذي أترجمه بكوْن ويترجم عادة بوجود. وهذا الفعل موجود في اللغات الاجنبية، في كل كلام حيث يلعب دور الرابطة المنطقية، فانت تقول :«انا جالس» (Je suis assis)، فتربط انا بالجالس ربط المبتدأ بالخبر. في حين بالاجنبية انت مضطر لاستعمال هذا الفعل: suis .

اللغة العربية لم تنتج من زمان طويل نصوصا فلسفية أي لم تعتد بعد «معاشرة» النص الفلسفي الحديث والمعاصر. لذا يضطر المترجم غالبا الى توليد الكلمات، والى استنباط سياقات جديدة غير مألوفة بالعربية، والى توظيف الاشتقاق العربي توظيفا كبيرا

لا يرتبط بالاجنبية المبتدأ والخبر، الا بتوسط فعل الكون وبظهوره فعلا، لكن هذه الصعوبة ليست مستعصية على الحلّ، فانت تقول بالعربية في الوقت نفسه: «كنت جالسا»، يعود فعل الكون الى الظهور، او «سأكون هنا غدا». هذه الخصوصية يمكن استغلالها بالعربية، ليس لإيضاح المعنى الذي يقصده هايدجر، بل للاضافة اليه. احدى افكار هايدغر الرئيسية هي ان «الكون محتجب» في حين يظهر الكائن فقط. تفتح لنا العربية هنا باباً للترجمة وللاغناء لا يوصف. يمكن تحويل الصعوبة الشكلية الى فتح جديد في التفكير. لست بحاجة الى شرح كبير كي اظهر لقارىء العربية ان الكون محتجب، مجرد ان اقول:«انا جالس»، الكون يحتجب هذه مسألة فعل الكون الذي افضله على الوجود.

الى ذلك يحار هايدجر كيف يظهر باللغة الالمانية ان الوجود ما هو قائم في الخارج فيكتب(ek- sisten) التي تدل عليها، بينما اذ تأملتها بمعنى وجود، بمعنى لقيته، وجدته، التقيته صادفته، تدرك ذلك بداهة.

*** لماذا تنادي بفصل الثقافي عن الفلسفي، وما علاقة الفلسفة بالثقافة؟**

– يجب التمييز بين شيئين، بين الفلسفة بذاتها، وبين مستعمل الفلسفة او من يتوخى منها فائدة.

انه يشبه الفرق بين الرياضيات وما تصلح له الرياضيات. ان المتفلسف ليس في ذهنه أي دور للفلسفة سوى التفلسف، حين تكتب فلسفة لا هم لك ولا انهمام سوى اخراج هذه الفلسفة. لا جدوى، من الفلسفة الا التفلسف. ما تنتجه، مثل عالم الرياضيات في عمله، عمله فقط للرياضيات. ان هذا العمل لا جدوى منه الا من خارجه. حيث يهتم الرياضي بالخارج يتوقف بينما يأتي المجتمع ويستعمل الرياضيات للحرب والتموين والاقتصاد. لذلك نقول للمتفلسفين :اصرفوا النظر عن دور الفلسفة في كذا. لا دور للفلسفة الا خدمة الفلسفة نفسها، اما الاخرون الذين يرون ان الفلسفة قد تكون ضرورية. فاهتمامهم يخرج من الفلسفة ليقع في باب النهضة والذين يفكرون في الامة وفي.. عدم التمييز هذا هو الذي يربكنا، وما يربكنا اكثر هو ان معظم المشتغلين بالفلسفة، يلعبون الدورين، وذلك غير ممكن، الفيلسوف لا يهتم بالفلسفة الا من حيث هي فكرة، وليس من حيث انطباقها على واقع.

الفلسفة «تمارين في الانشاء»، ولا غاية لها خارجها. الشاعر لا يفكر في أي شيء، في ان يخرج هذا الهم الذي يحمله. اذا كان همه التكسب فسد الشعر، واذا كان همه اغراء الحبيبة فسد الشعر، الاستنهاضي الحماسي يفقد بالقدر نفسه قيمتة الشعرية.

انا افصل الفلسفة عن الثقافة من حيث هي بادرة ومن حيث تفلسف، ولكن الفلسفة هي ركيزة الثقافة، والثقافة ترتكز على الفلسفة وتغرف من بحرها، مثلما الطبيعة تأخذ من النهر الذي يجري، ما هم النهر من ذلك؟! يتدفق وحسب، بهذا المعنى لا ينبت العشب الا على ضفاف النهر. والمحنة ان الثقافة العربية بعْلية لم تنهل من النهر الفلسفي وليس عندها نهر ولأنها بعلية فهي في حالة تعيسة متردية، اذ تعيش على حوافي الساقية التي تشرب منها هي السياسة.

*** موسى وهبة اشتهر كثيرا بابتكار المصطلحات مثل «افهوم» و«علمان» لكنه حتى الآن لم يصدر كتابا؟**

– اعتقد اني في بداية حركة، في هذه البداية تكون منشغلا عن اخراج كتب. لا يمكن اصدار كتاب الا كمجموعة تمارين. لست مستعجلا على جمعها، اما الكتاب فهو صيغة نهائية وجامدة، تحتاج فعلا الى النضج والى الاكتمال لا ازعم انني وصلت اليه، المقالة في الفلسفة النبذة هي اقل مسؤولية. اما الكتاب في الفلسفة، يعني ان ثمة مذهباً قد بدا يكون عندك. لا احسب ان ذلك متوفر الان عندي. فانا بصدد التجريب. قد يكون هذا التجريب اثمر بعض الافكار الفلسفية بعض المصطلحات الفلسفية، لكن هذه الافكار والمصطلحات منشغلة بما تقدم. المطلوب الان ايجاد مناخ فلسفي بالعربية ، ايجاد سياق لغوي. انني أضفت بعض الافكار او بعض المقالات والالفاظ، لكن احسب ان عملي الفعلي هو الترجمة، لأن الفيلسوف الوحيد الممكن في العربية اليوم هو المترجم. هذا لا يمنع خروج كتاب او اكثر في المستقبل، ولكن الان ليست هذه هي المهمة.

احسب اني اقرب الى سقراط وفتجنشتاين الذي لم يصدر اكثر من مقالين او ثلاثة، مني الى هيجل او هايدجر. سقراط لم يكتب شيئا هذه البادرات احدثت اتجاهات فلسفية وقضايا فلسفية.

*** في ذكرى المئوية الثانية لكانط، ماذا بقي منه ومن انواره؟**

– يصادف الان ٢٠٠ سنة على رحيل كانط(١٢ شباط/ فبراير ١٨٠٤)، في نظري ان كانط مثله مثل افلاطون وهيجل وديكارت، مضى ولم يمض. بمعنى ان العصر تخطاه ان كان مجموعة محرّر افكار . اذا كنا نلخص كانط«وآراءه» في المكان

والزمان والكون واللاكون اذ كنا نلخصه بهذا المعنى فهو انتهى، كذا الكلام يصح على كبار الفلاسفة، لكن الفلسفة ليست مجرد افكار، ما بقي من كانط ومن افلاطون هو هذه البادرة، هذا الالتفاف، هذه الطريقة الجديدة التي تعلمناها من كانط.

كانط لم يبق كي نقلده، وانما بقي كي نفكر بطريقة جديدة فهو أغزر مصدر لكي نتعلم كيف نفكر بطريقة اخرى، وبهذا المعنى ما زال كانط مبدعا، وما زال العود اليه ضرورياً شرط الا نعود اليه كجثة، أي ان نعود اليه كبادرة احدثت ما احدثت في التراث الفلسفي. هناك عبارة يقولها احد الدارسين :«لا بد من المرور بكانط ولا يمكن البقاء في كانط»، طبعا اذا كنت كانطيا يجب ان تذهب منه الى مكان آخر. وهذا ينطبق على الجميع، وبصورة خاصة على كانط الان ، كانط مهم تخصيصا بعد ٢٠٠ سنة لإيقاظنا من الوثوقية(الدغمائية). يعلمنا ان نفكر وفق فرضيات، يعلمنا ان للتفكير دوراً انشائياً للعالم، ان العالم ليس مجرد معطى نجده، وانما هو ما ننشئ، وما نسهم في تكوينه بهذا المعنى انه«مشعل» الحداثة وروحها، الحداثة يعني القائمة تحديدا على ان فعل التفكير البشري هو انشائي وليس «مرأوي»، ان الذهن البشري ليس مرآة مسطحة بل فعل في العالم.

الحداثة التي انتقدت طوال القرن المنصرم، منذ قرن ونصف تحديدا، منذ ان قال ماركس:«لقد قضى الفلاسفة همهم في تفسير العالم والمطلوب تغييره». ولو كان كانط يريد قولا في المجال نفسه لقال:« لقد انهمك الفلاسفة بتغيير العالم في حين المطلوب اعادة تفسيره». بهذا المعنى كانط ما زال راهنا بنظري اكثر من الفلاسفة المعاصرين، الذين سكروا ولم يستفيقوا من «موت الذات» و«موت الانسان» الى آخر «الميتات» .

منذ قرن ونصف قرن منذ ان قال ماركس قولته الشهيرة هذه، والتفكير منصرف الى احداث تغييرات اخرى في العالم. الى التفكير في الواقع من ماركس الى هايدغر يجب اجراء مقارنة، رغم كل الاختلاف الظاهر. هذا الانهمام بالواقع، و هو ليس مجرد انهمام، ربما هو الذي افلت الواقع من بين أيدينا.

ان الحقل الفلسفي صوغ افكارا في سياق ما. والسياق والصياغة لهما اهمية ربما اكثر من الافكار نفسها. من هنا سوف لن تشبه النصوص المترجمة النصوص الاصلية، ولن تستنسخ تناسخا لكن ستنتمي الى نفس البادرة، ولكل فيلسوف كبير بادرة فلسفية

رغم كل هذه الثورية اللفظية في عبارة تغيير العالم، فانها تعبير عن استكانة التفكير. وتخل عن «صنع العالم»، هذا التخلي الذي يتغنى به الآن بعضهم تحت عبارات مثل:«ما بعد الحداثة» لانه ليس ما بعد الحداثة الا ما دونها. الحداثة هي البعد. وليس هناك شيء بعدها. قد يقول السامع ان هذا الكلام مغاير للعصر الذي نقول انه لم يعد هناك مكان للفلسفة او لا يجد الفيلسوف أين يضع رأسه، وان العصر هو للعلم والتكنولوجيا والعولمة وما الى ذلك، في نظري ان هذا الوضع بالذات يجعل التفلسف ملحاحا.

الفلسفة، ليست بنت العصر الا من حيث هي معاندة ومعارضة للعصر، هذا الزمان النثري، هو الزمان المهيأ لها ظاهريا، وان التحدي الكبير المطروح على الفكر في العالم هو ان نفكر بطريقة اخرى، غير التي نفكر فيها الانبهار بالعصر ، وبما يجري في العصر. العصر الذي اقصده، ليس فقط مناهضة العولمة والتكنولوجيا والسير في ركابها. الاثنان يسبحان في مركب واحد هو العصر الذي يعين لهما المنطلقات الفكرية المشتركة، والمطلوب طريقة اخرى للتفكير وزاوية اخرى للنظر، «منظورية اخرى» كان سيقولها نيتشه.

هجرة النص الفلسفي

والتشكك في مدى أهمية الانفتاح على ثقافة الآخر

النص الفلسفي لابد أن يهاجر كي يبقى وكأنه يحيا في ترجماته المتلاحقة بحيث تغدو الترجمة هنا نوعاً من الاستثمار الفكري

لم ينتبه الفلاسفة العرب الأقدمون إلى الربط بين إعادة التأويل والشرح وبين الترجمة والرجوع إلى الأصول

عبد السلام بنعبد العالي*

يحيلنا لفظ الهجرة إلى ألفاظ النقلة والنقل والانتقال، وهي ألفاظ استعملت كما نعلم للدلالة على معنى الترجمة. كما أن المرادف الفرنسي لها، أي Translation هو اللفظ الذي كانت اللغة الفرنسية، حتى نهاية القرن الرابع عشر الميلادي تعتمده دلالة على المعنى نفسه. يتعلق الأمر إذن بحركات الترجمة التي عرفتها النصوص الفلسفية. وما يهمنا هنا هو الوقوف عند الترجمات التي تمت إلى اللغة العربية بهدف تحديد العلائق التي ربطت، وتربط، فلسفتنا العربية بآخرها، خصوصا عند لحظتين أساسيتين من تاريخها.

لنتساءل في البداية: ما هي العلاقة التي أقامتها الفلسفة العربية الكلاسيكية بالنصوص التي نقلتها؟ الجواب عن هذا السؤال نلتمسه من نصين أساسيين: الأول مأخوذ من المناظرة المشهورة التي نقلها أبوحيان التوحيدي في الامتاع والمؤانسة، والتي جرت بين المنطقي متى بن يونس وبين النحوي أبي سعيد السيرافي، والآخر مأخوذ من كتاب « الحيوان » للجاحظ.

نقرأ من المناظرة:

« قال السيرافي: أنت إذا لست تدعونا إلى علم المنطق، إنما

ليس هناك استثمار فعلي للنص المترجم. كذلك ليس هناك تملك فكري له. معنى ذلك أن العلاقة التي تربطنا بهذه النصوص علاقة غير منتجة. يؤكد ذلك كون بعض النصوص الفلسفية التي نقلت منذ وقت غير قريب كزرادشت نيتشه أو رسالة سبينوزا، أو رسالة فتكنشتاين وبعض نصوص فرويد ولوك، إن هذه النصوص عربت دون أن تعرف امتدادا أو تثير انتباها أو تطرح إشكالا أو تلج شبكات جديدة من العلائق، أي أنها لم تدخل في حوار مع الثقافة المنقولة إليها. فكأنها نقلت من غير أن تترجم.

* مفكر من المغرب

تدعو إلى تعلم اللغة اليونانية وأنت لا تعرف لغة يونان، فكيف صرت تدعونا إلى لغة لا تفي بها؟ وقد عفت منذ زمان طويل، وباد أهلها وانقضى القوم الذين كانوا يتفاوضون بها، ويتفاهمون أغراضهم بتصاريفها على أنك تنقل من السريانية، فما تقول في معان متحولة بالنقل من لغة يونان إلى لغة أخرى سريانية، ثم من هذه إلى أخرى عربية؟

قال متى: يونان وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني، وأخلصت الحقائق.

قال أبو سعيد: إذا سلمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت (...) فكأنك تقول: لا حجة إلا عقول يونان ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلا ما أبرزوه.

قال متى: لا، ولكنهم من بين الأمم أصحاب عناية بالحكمة، (...) وبفضل عنايتهم ظهر ما ظهر وانتشر ما انتشر ... من أنواع العلم، ولم نجد هذا لغيرهم.

قال أبو سعيد: أخطأت وتعصبت وملت مع الهوى، فإن علم العالم مبثوث في العالم بين جميع من في العالم(١).

يطرح هذا النص مجمل القضايا التي عاشتها تجربة هجرة النص الفلسفي في الثقافة العربية الكلاسيكية من تعدد للوسائط اللغوية، ومن تحويل قامت به الترجمة وطرأ على النص المترجم، ومن تشكك في مدى أهمية التفتح على ثقافة الآخر الأوحد، وتخوف من الوقوع في أحضانه وتعصب لثقافته.

وقبل أن نعود لتفصيل هذه القضايا والتساؤل عما إذا كنا ما زلنا نحيا بعضها، لنقرأ النص الثاني الذي نقتبسه من نص مشهور للجاحظ في مسألة الترجمة: «وقد نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونانية وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا، ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعانيهم وفطنهم وحكمهم» (٢).

المعنى الأساس لهذا النص ليس كون الشعر لا يترجم كما قيل، وإنما كون العجم ليسوا في حاجة إلى أن ينقل إليهم الشعر العربي، ليسوا في حاجة إلى أن تنقل إليهم النصوص العربية، ويقول الجاحظ: حكمة العرب، إن النص العربي ليس في حاجة إلى ترجمة. لا يتصور الجاحظ الترجمة من اللغة العربية نحو لغة أخرى، الترجمة الممكنة هي دوما في الاتجاه المعاكس.

ذلك أن اللغة العربية هي لغة الثقافة، لذا فعندما تنقل آداب الفرس وكتب الهند وحكم يونان فإنها ترتقي وتزداد حسنا أو على الأقل لا تفقد شيئا، لذا فلا داعي لإعادة ترجمتها. لعل هذا هو ما يفسر كون كبار فلاسفتنا القدماء لم ينتابهم الشعور مطلقا بالربط بين إعادة التأويل والشرح، وبين إعادة الترجمة والرجوع من جديد إلى الأصول، يتعذر علينا نحن الآن أن نتفهم عدم شعور فلاسفتنا القدماء، وهم يشرحون المعلم الأول مثلا، عدم شعورهم بضرورة إعادة الترجمة على غرار ما نلحظه اليوم عند كبار المفكرين الذين نلحظ عندهم مواكبة مستمرة بين التأويل وبين إعادة الترجمة، أو على الأقل مراجعتها وتنقيحها لنستحضر هايدغر قارئا ما قبل السقراطيين، وألتوسير قارئا فيورباخ وماركس، ودريدا قارئا هيجل ونيتشه وفرويد.

يتعذر علينا نحن الآن أن نتفهم عدم شعور فلاسفتنا القدماء، وهم يشرحون المعلم الأول مثلا، عدم شعورهم بضرورة إعادة الترجمة على غرار ما نلحظه اليوم عند كبار المفكرين الذين نلحظ عندهم مواكبة مستمرة بين التأويل وبين إعادة الترجمة، أو على الأقل مراجعتها وتنقيحها

قبل أن نتساءل لماذا لم يستشعر قدماؤنا هذه الضرورة، لنر هل يصدق ما قلناه سابقا على فلاسفتنا المحدثين؟ والظاهر أن وضعيتنا نحن الآن مخالفة، وأن العلاقة التي نقيمها مع نصوص الفلسفة الغربية مغايرة لتلك التي أقامها أجدادنا مع النصوص التي نقلوها. ويبدو أن عندنا ولعا بالاستئناس المتواصل بالأصول التي ننقلها والمراجعة المستمرة لما نترجمه على قلته: يشهد على ذلك تعدد الترجمات العربية للنص الواحد. فقد أحصى أحد الدارسين سبع ترجمات ظهرت متلاحقة للنص نفسه، ونعرف مثلا أننا نتوفر على أكثر من ترجمة لمقال ديكارت وتأملاته. ولكن هل يكفي وجود حالات معينة كي تسمح لنا بأن نستخلص أن العلاقة التي نقيمها نحن الآن مع الفلسفة الغربية تخالف كل المخالفة تلك التي ربطت أسلافنا بغيرهم؟

للإجابة عن هذا السؤال ربما وجب التمييز بين نوعين من

التعدد في الترجمات:

هناك ما يمكن أن نصفه بالتعدد المتناثر، وما يمكن أن ننعته بالتعدد المتناسخ، المثال الذي يحضرني لهذا النوع الثاني من التعدد هو الذي طبع، ويطبع، العلاقة التي ربطت، ولا تزال تربط، الفلسفة الفرنسية بالنصوص الألمانية التي نقلتها. نعلم أن كبار الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين مترجمون للنصوص الألمانية، إلا أن ما يلفت النظر في ترجماتهم أنها تنسخ بعضها بعضا. الظاهرة المميزة لحركة الترجمة الفرنسية هي ظاهرة «إعادة النظر» وهذا لا يصدق فحسب على ما اشتهر من النصوص الألمانية بالصعوبة كنصوص هايدغر، وإنما على نصوص نيتشه وفرويد وهوسرل وهيجل منذ أن بدأت أعمال هؤلاء تنقل إلى اللغة الفرنسية وهي تترجم وتعاد ترجمتها. هناك إذن رجوع دائم إلى النص الأصلي، والأهم هو أن هذا الرجوع هو دوما مراجعة وإعادة نظر.

فكأن النص الألماني لا بد أن يهاجر كي يبقى وكأنه يحيا في ترجماته المتلاحقة بحيث تغدو الترجمة هنا نوعا من الاستثمار الفكري. بين الترجمات الفرنسية الحالية لنيتشه والترجمات التي بدأت تنجز منذ الأربعينيات مسافة زمنية، لكن أيضا مسافة فكرية، وهذا يصدق كذلك على ترجمات فرويد وماركس وهيجل.

إن النصوص الكبرى، بما هي كذلك تتمتع بنوع من الحركية ومن الرغبة في الخروج عن ذاتها، وتبديل موطنها وتغيير ملبسها وتحويل لغتها. عند هذه النصوص رغبة لا متناهية في الهجرة، في هذه النصوص تكشف اللغة عما تنطوي عليه من إمكانيات مستقبلية وعن تطلعها للخروج عن ذاتها. ونستطيع أن نقول إن الترجمة « تستغل » هذه الحركية، وتستثمر هذا التطلع، أو لنقل فقط إنها توظفه.

لا أعتقد أن بإمكاننا أن نقول إن الكيفية التي تمارس بها الترجمة عندنا اليوم توظف هاته الخاصية، كما لا أظن أننا يمكننا أن نطبق ما قلناه الآن عن الترجمات الفرنسية على ترجماتنا الحالية لما نقلناه وننقله من نصوص، أولا لأنها ترجمات نادرة، وحتى إن وجدت متعددة للنص نفسه فلا مسافات فكرية تفصل بينها، بل ربما ليست هناك حتى مسافات زمنية. إذ أننا نلحظ أنها تتلاحق من غير أن تتفاعل لا فيما بينها، ولا مع النصوص المنقولة والفكر المترجم، فليس هناك استثمار فعلي للنص المترجم. ليس هناك تملك فكري له. معنى ذلك أن العلاقة التي تربطنا بهذه النصوص علاقة غير منتجة. يؤكد ذلك كون بعض النصوص الفلسفية التي نقلت منذ وقت غير قريب كزرادشت نيتشه أو رسالة سبينوزا، أو رسالة فتكنشتاين وبعض نصوص فرويد ولوك، إن هاته النصوص عربت دون أن تعرف امتدادا أو تثير انتباها أو تطرح إشكالا أو تلج شبكات جديدة من العلائق، أي أنها لم تدخل في حوار مع الثقافة المنقولة إليها. فكأنها نقلت من غير أن تترجم.

هل يمكن أن نستخلص من ذلك أن العلاقة التي تربطنا الآن بالنصوص التي ننقلها لا تختلف في العمق عن تلك التي ربطت فلاسفتنا القدماء مع ما نقلوه؟

أمر أساسي ينبغي التأكيد عليه هنا، وهو أن هذا التشابه الظاهر يخفي اختلافا جوهريا بين اللحظتين التاريخيتين، واقصد اختلاف علائق القوة التي ربطت الثقافة العربية الكلاسيكية مع آخرها عن تلك التي تربطنا نحن اليوم مع غيرنا؟

ذلك أن الثقافة الكلاسيكية كانت تعتبر أن لغة الثقافة هي العربية. لذا فإن النص عندما ينقل إلى العربية يزداد جمالا، كما يقول الجاحظ، أو على الأقل لا ينتقص شيئا. لا عجب إذن أن تعتمد الترجمات العربية فيما بعد كنصوص أصلية، كأصول. ويكفي مثالا على ذلك أن نذكر بأن الترجمة العربية «لكليلة ودمنة» هي التي ستعتمد كأصل عند ترجمة الكتاب إلى اللاتينية والإنجليزية والفرنسية بل حتى إلى الفارسية الحديثة كما يؤكد أحد الدارسين (٣).

فعلاقة القوة التي تربطنا الآن أو على التحديد، التي تربط اللغة العربية الآن، والفكر العربي بالنصوص التي يتعامل معها علاقة مخالفة لهذه، إن لم نقل مناقضة، بل إن لم نقل مقلوبة. فنحن لا نشعر أننا نرقى بالنص عندما ننقله إلى العربية أو نزيده جمالا، بل إننا نحس، على العكس من ذلك، أن نصوصنا هي التي تزداد جمالا عندما تنقل إلى اللغات الأجنبية، إنها ترتقي عندما تترجم.

لا عجب إذن أن نلاحظ حرصا شديدا يبديه بعضنا كي ينقلوا إلى لغات أخرى، فكأننا أصبحنا نكتب كي نترجم،

مثلما أننا نترجم كي نكتب. بل أن منا من يعمل هو نفسه، بعد أن يكتب بغير العربية، على أن يترجم هو نفسه ما قد كتب. يشير أحد النقاد إلى أن بعض الروائيين العرب يكتبون وهم يفكرون في مترجمهم المحتمل. إنهم يبدعون بدلالة الترجمة المحتملة» فيعملون على تيسير مهمة المترجم باجتنابهم التعابير والإحالات التي قد لا تتلاءم مع أسلوب لغة أخرى،(٤) وغالبا ما ينتظرون ظهور ترجمة ما كتبوه وحينئذ، وحينئذ فحسب، يشعرون بالفعل بقيمة أعمالهم، ندرك دلالة ذلك ومغزاه إذا علمنا أن كاتبا مثل الجاحظ، أو شاعرا مثل المتنبي أو فيلسوفا مثل ابن رشد لم يكن يأمل، ولم يكن يتوقع، بل لم يكن يتصور وبالأولى لم يكن يعمل على أن ينقل إلى لغة غير العربية. لقد غدت إبداعاتنا تتم بدلالة الترجمة، فكأن الأصول هنا مفعول لترجماتها، فحتى إن كان لا بد وأن نتكلم عن خيانة، فربما ينبغي أن نقول مع بورخيس: «إن الأصول -هنا- هي التي تخون ترجماتها».

هذه الوضعية التي أكتفي بأن أنعتها بأنها مخالفة للوضعية السالفة لا تسمح بطبيعة الحال لا بالتعامل المنتج والترجمة الاستثمارية للنصوص الأجنبية فحسب، بل إنها تحول دون التعامل المنتج حتى مع النصوص العربية ذاتها. لا يمكننا والحالة هذه أن نؤسس لهذا التعامل المنتج إلا إذا حاولنا أن نقلب علائق القوة التي تربطنا بغيرنا. وهذا لن يتم إلا بتملك فعلي لفكره، أي التحرر منه أولا، ذلك أن التملك في ميدان الفكر لا يعني الملكية، لا يعني الاعتناق والاقتراب، وإنما الابتعاد وخلق المسافات وإنتاج الأسئلة. وهذا يعني أنه لا يمكننا أن نؤسس لفكر فلسفي عربي إلا بالتمكن من إقامة ترجمات تتحرر من ميتافيزيقيا الترجمة. لا اقصد ترجمات تتحرر من مفهوم النص الأصلي وإنما من الرغبة في التحول إلى أصل، أي ترجمات ما تفتأ تعلق بأصولها، وما تفتأ تراجع ذاتها، ترجمات حوارية تستثمر النص وتعيد إنتاجه، وتعترف بالحاجة الدائمة للرجوع إلى الأصول والاستئناس بها، ترجمات لا ترمي إلى إلغاء الاختلاف وإنما إلى توظيفه ورعايته، ترجمات لا تتوخى أساسا خلق القرابة وإنما تكريس الغرابة، ترجمات تنعش الفكر وتحوله وتشق له دروبا جديدة وتفتح له آفاقاً مغايرة، فتسمح للنصوص بأن تبقى وتدوم عندما تطير وتهاجر.

وبعد:

في قلب الاختلاف تسكن الهوية، وفي صميم كل ترحال وهجرة تقطن العمارة، وفي قلب قوة التفريق وخلق الغرابة هناك دوما قوة الضم ونسج القرابة، وفي قلب العمل اللغوي هناك دوما عمل فكري، وفي ثنايا مهمة الترجمة تقبع مهمة الفكر ليغدوا العمل ذاته، وليست قليلة أسماء أولئك المفكرين العظام الذين امتزجت عندهم مهمة إعادة التفكير بإعادة الترجمة، ولعل هولدرلين من بين أبرزهم إن لم يكن أقواهم على الإطلاق. كتب بلانشو:

إن النصوص الكبرى، بما هي كذلك تتمتع بنوع من الحركية ومن الرغبة في الخروج عن ذاتها، وتبديل موطنها وتغيير ملبسها وتحويل لغتها. عند هذه النصوص رغبة لا متناهية في الهجرة، في هذه النصوص تكشف اللغة عما تنطوي عليه من إمكانيات مستقبلية وعن تطلعها للخروج عن ذاتها. ونستطيع أن نقول إن الترجمة «تستغل» هذه الحركية، وتستثمر هذا التطلع، أو لنقل فقط إنها توظفه

« يجسد لنا مثال هولدرلين المخاطر التي يركبها كل من تستهويه الترجمة: لقد كانت ترجماته لأنتيغيون وأوديب آخر أعماله، وقد أنجزت وهو على عتبة الحمق إنها أعمال بلغت حدا بعيدا في العمق والمهارة والقدرة على التحكم، قادتها الرغبة لا في نقل النص الإغريقي إلى اللغة الألمانية، ولا في توجيه اللغة الألمانية نحو المنابع الإغريقية، وإنما في توحيد القوتين اللتين تمثل إحداهما تقلبات المغيب، والأخرى تحولات المشرق لينصهرا في بساطة لغة كلية خالصة.

والنتيجة عمل خارق، فكأننا نلفي بين اللغتين تفاهما هو من العمق والانسجام بحيث تحلان محل المعنى وتتمكنان من جعل الفجوة بينهما منبعا لمعنى جديد»(٥).

الهوامش

(١): التوحيدي (ابو حيان)، الامتناع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وآخرين، المكتبة المصرية، بيروت ١٩٥٣، ص ١١٦.
(٢): الجاحظ (أبو عثمان) الحيوان ج ١، تحقيق عبد السلام هارون، ط ٣، بيروت ١٩٦٩ ص ٧٥-٧٩.
(٣):الجابري (م.ع) العقل الأخلاقي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠١ ص ١٧٢.
(٤): كيليطو (ع الفتاح) لن تتكلم لغتي/ دار الطليعة ص ٢٥، الهامش.
(٥): M. Blanchot lamitié, Gallimard, 1992, p 73.

حول بعض وظائف الأدب

امبرتو إيكو

ترجمة: حسن شامي★

تقديم:

النص الذي ننقله فيما يلي الى العربية، مأخوذ من كتاب صدر بالفرنسية منذ بضعة أشهر، عن دار «غراسيه» في باريس، في عنوان جامع هو «حول الأدب». والكتاب هو مجموعة مقالات ومحاضرات وضعها الكاتب والباحث والروائي الايطالي المعروف امبرتو ايكو، وهي تدور على وجوه وشواغل متنوعة تندرج كلها في اطار البحث النقدي الأدبي. والنص الذي نقلناه من الفرنسية هو في الأصل عبارة عن محاضرة ألقاها ايكو عام ٢٠٠٠ في مدينة مانتو في اطار احتفال الكتّاب، وخصصه إيكو للحديث عن بعض الوظائف الكبرى للأدب ولا ينبغي أن نستغرب تنقلات العلامة الايطالي بين مرجعيات أدبية مختلفة، واحالاته على نصوص متعددة ومتباعدة زمانياً، ومكانياً، فهو يضع مقاربته في منظار موسوعي شامل ينضح ليس فحسب بامتلاك أدوات القراءة والتأويل بل كذلك وخصوصا بدفقات الشغف الأدبي، عاقداً الرهان على دور الأدب في تربية الحسّ الانساني المنفتح على اختبار المصير وعلى التعدّد الذي يسم التجارب واقدار الشخصيات وتأويلاتها.

ح.ش

★ شاعر وكاتب من لبنان يقيم في فرنسا

ثمة حكاية سائرة، وهي ان لم تكن صحيحة فإنها موفقة بالفعل، اذ تروي بأن ستالين سأل ذات يوم قائلا: «البابا، كم فرقة عسكرية لديه؟». تتمة الاحداث اثبتت لنا بأن الفرق العسكرية مهمة في حالات معينة، لكنها ليست كل شيء. فهناك سلطات غير مادية، ولا يمكن تقويمها بعبارات تتعلق بمقادير الوزن، على انها، بطريقة ما، ثقيلة الوزن.

نحن محاطون بسلطات غير مادية، وهذه لا تقتصر على ما نطلق عليه صفة القيم الروحية، كما هو الحال مع مذهب ديني. إنها سلطة غير مادية تلك التي تمتلكها الجذور التربيعية، فقانونها عاش رغم تقادم العصور ورغم مراسيم ستالين والبابا. وضمن هذه السلطات، سأضع سلطة التقليد الأدبي، وأعني بذلك جماع النصوص التي انتجتها الانسانية لغايات غير عملية (كمعرفة ضبط السجلات، تدوين القوانين والمعادلات العلمية، تسجيل محاضر جلسات أو وضع لوائح لأوقات حركة القطارات) بل يجدر القول أنها أنتجت من أجل ذاتها، تعبيراً عن حبها لنفسها– ونحن نقرأها من أجل المتعة، والارتقاء الروحي، وتوسيع المعارف، بل حتى من اجل تمضية الوقت فحسب، بدون ان يرغمنا احد على ذلك (باستثناء الحالة المتعلقة بالواجبات المدرسية).

من المؤكد ان الاشياء الأدبية ليست غير مادية إلا

نصفيا، ذلك أنها تتجسد في وسائل نشر مصنوعة عموما من الورق. على انها، في زمن سابق، كانت تتجسد في صوت الانسان الذي ينشد تراثا شفويا، أو في مادة مصنوعة من الحجر، وها نحن اليوم نناقش مسألة مستقبل الكتاب الالكتروني e-books الذي يفترض به ان يتيح لنا بالقدر ذاته ان نقرأ مجموعة نكات و«الكوميديا الالهية» على شاشة مصنوعة من البلورات السائلة. وأفضل أن أعلن على الفور بأنه لا نية عندي للادلاء برأي قاطع، هذا المساء حول المسألة الشائكة المتعلقة بالكتاب الالكتروني. فأنا أضع نفسي بطبيعة الحال في عداد الذين يفضلون قراءة رواية او قصيدة في مؤلف ورقي وأظل أتذكر برغلة الحروف والصفحات المثنية، على ان يقال لي بأن هناك جيلا من المهووسين باللعب الذين تسنى لهم اليوم أن يقاربوا ويستسيغوا، بفضل المكتبة الالكترونية e-books، كتاب «دون كيشوت» لأول مرة، علماً بأنهم لم يقرأوا كتابا واحدا في حياتهم. بيد ان ما ربحه هؤلاء لصالح روحهم وعقلهم يوازي ما خسروه من قدرتهم البصرية. اذا كانت الاجيال المستقبلية تنجح في تحصيل علاقة طيبة (نفسياً وجسدياً) مع المكتبة الالكترونية، فان سلطة كتاب «دون كيشوت» لن تتبدل.

ما نفع هذا المتاع غير المادي الي يمثله الأدب؟ للاجابة على هذا السؤال قد يكون كافيا ان نقول، كما سبق وفعلت، بان الادب بضاعة تستهلك لذاتها، وهي بالتالي لا تصلح لشيء. على انه يخشى من رؤية منزهة الى هذا الحد أن تختزل الادب الى نوع من رياضة الجري أو الى التمرّن المعتاد على الكلمات المتقاطعة- فالاثنان يصلحان بالمناسبة لشيء ما، كالصحة البدنية، او التربية الدائرة على الالفاظ. ما أقصد التحدث عنه اليوم، انما هو سلسلة من الوظائف التي يشغلها الأدب في حياتنا الفردية وفي الحياة الاجتماعية.

يجدر القول، قبل أي شيء، بأن الادب يبقي اللغة في حال من النشاط باعتبارها تراثاً جمعياً. واللغة، تعريفا، تذهب حيثما تشاء، ولا يمكن لأي مرسوم صادر من أعلى، من السياسة، أم من الاكاديمية، أن يوقف سيرها وأن يجعلها تنعطف نحو وضعيات توصف زعماً بأنها مثلى. لقد حاولت الفاشية أن ترغمنا على قول «مسكيتا» بدلا من «بار» (حانة)، وأن نقول «ذيل الديك» بدلا من كوكتيل، وشبكة مرمى بدلا من «غول» وسيارة عمومية بدلا من «تاكسي»، على ان اللغة لم تذعن للأوامر. ثم اقترحت الفاشية ضربا من الفظاعة اللفظية، وهي ان نستخدم لفظة «بدائية بائدة» وغير مقبولة مثل «أوتيستا» autista بدلا من «سائق» chouppeur وقد قبلتها اللغة. وقد يكون سبب هذا القبول عائداً الى ان هذا التبديل يسمح بتفادي صوت لا تعرفه الايطالية. وقد احتفظت بكلمة (تاكسي) ولكننا حوّرتها شيئا فشيئا، على الأقل في اللغة المحلية، الى كلمة «تاسّي».

قراءة الأعمال الأدبية ترغمنا على تأدية نشاط قائم على الوفاء والاحترام داخل حرية التأويل

تذهب اللغة حيثما تشاء، لكنها تظل حساسة حيال موحيات الأدب. فبدون دانتي، لم يكن ممكنا أن تنشأ لغة ايطالية موحدة. وفي كتابه «حول الفصاحة في اللغة المحكية»، نجده يحلل ويدين اللهجات الايطالية المتعددة، ويقترح على نفسه اجتراح لغة عامية جديدة مبرزة. ما كان لأحد ان يراهن على فعل مكابر مثل هذا، ومع ذلك، فاز دانتي بالمباراة من خلال انجازه «الكوميديا الالهية». صحيح انه توجب انقضاء بضعة قرون كي تتحول لغة دانتي العامية الى اللغة المحلية لسائر الناس، على انها بلغت مرتجاها نظرا الى أن جماعة الذين يؤمنون بالأدب بقيت تواظب على استلهام هذا النموذج. ولو لم يكن هذا النموذج موجودا، لما كان بالامكان ربما للوحدة السياسية أن تشق طريقها.

عشرون عاما من الشعارات المتحدثة عن التلال الحاسمة، والمصائر الدائمة النضارة، والوقائع المحتومة والمحاريث التي تشق ثلمها- وسواها من العبارات المحبذة للفاشية- لم تترك في نهاية المطاف

أي أثر في اللغة الايطالية السائرة، وهذا على العكس من عدد من العبارات الجريئة، وغير المقبولة آنذاك، والصادرة عن الكتابة النثرية المستقبلية. وإذا كان كل الناس يأسفون اليوم لانتصار لغة ايطالية وسطى يبثها التلفزيون، فإنه ينبغي ألا ننسى بأن الدعوة الى انشاء لغة ايطالية وسطى، في صورتها الأكثر نبلاً، انتقلت عبر النثر المسطح والمفهوم للكاتب مانزوي، من ثم لسفيفو أو مورافيا.

من خلال مساهمته في تشكيل اللغة، ينشئ الادب هوية «وجماعة»، لقد تحدثت منذ قليل عن دانتي، ولكن فلنحاول التفكير فيما كانت ستؤول اليه الحضارة الاغريقية بدون هوميروس، والهوية الألمانية بدون ترجمة التوراة على يد لوثر، واللغة الروسية بدون بوشكين، والحضارة الهندية بدون قصائدها المؤسسة. على أن الممارسة الادبية تبقى كذلك قيد النشاط في لغتنا الفردية، يشكو الكثيرون اليوم من ولادة لغة تلغرافية جديدة تفرض نفسها فرضاً في البريد الالكتروني وفي النصوص المشفرة للهواتف النقالة حيث يصل الأمر الى حد كتابة «أحبك» بواسطة حرفها الأول، مع ذلك يجب الا ننسى بأن هؤلاء الشبان أنفسهم الذين يرسلون رسائل وفقا لهذه (الستينوغرافيا) (الكتابة الاختزالية) الجديدة، هم بالذات، جزئيا في الاقل، الذين يرتادون بشغف وعلى عجل هذه الكاتدرائيات الجديدة للكتاب التي تمثلها مكتبات «ميغاستور». حتى وان كانوا لا يفعلون سوى تصفح الكتاب بدون أن يشتروه، فإنهم يعقدون صلة مع اساليب أدبية مثقفة وجيدة الصياغة، وهي أساليب لم يقيض لآبائهم، وناهيك بالطبع عن أجدادهم أن يعرفوها ويطلعوا عليها.

يمكننا بالطبع ان نقول بأن هؤلاء الشبان، الذين يشكلون غالبية القراء قياسا على قراء الاجيال السابقة، انما هم أقلية قياسا على الستة مليارات انسان في العالم؛ ولست مثاليا الى الحد الذي يجعلني أحسب بأن الأدب يسعه ان يجلب الارتياح الى الجموع الهائلة التي تفتقد الى الخبز والدواء. مع ذلك، أود أن أسجل ملاحظة بهذا الصدد وهي ان التعساء الذين يتحلقون في عصابات هائمة، ويقتلون أناساً برميهم بالحجارة من أعلى طريق عرضي او باشعالهم النار في ثياب بنت صغيرة، وأيا كانوا، لم يصلوا الى هذا الدرك لأن اللغة الجديدة، للكمبيوتر أفسدتهم (فهم لا يمتلكون حتى مجرد الوصول الى الكمبيوتر)، بل لأنهم يظلّون منتبذين خارج عالم الكتاب وخارج هذه الامكنة حيث يمكن لهم، عن طريق التربية والمناقشة، أن يتعرضوا لتأثير انعكاسات عالم من القيم يأتي من الكتب ويحيل إليها.

قراءة الأعمال الأدبية ترغمنا على تأدية نشاط قائم على الوفاء والاحترام داخل حرية التأويل. ثمة بدعة (هرطقة) نقدية خطيرة، تسم بطريقة نموذجية حقبتنا هذه، ومفادها أنه يمكننا ان نصنع بالعمل الادبي ما يحلو لنا، وأن نقرأ فيه كل ما توحي به نزواتنا الأكثر فلتانا من التحكم بها. هذا الكلام غير صحيح. فالاعمال الادبية تدعونا الى حرية التأويل، لأنها تقترح علينا خطابا ذا مستويات قراءة متعددة وتضعنا وجها لوجه أمام التباس اللغة والتباس الحياة. على انه لكي نتقدم في هذه اللعبة، حيث يقرأ كل جيل الاعمال الأدبية بطريقة مختلفة، ينبغي أن نكون مأخوذين باحترام عميق حيال ما وصفته في موضع آخر بمقصد النص.

فمن جهة، يبدو لنا أن العالم كتاب «مغلق» لا يسمح إلا بقراءة واحدة، ذلك انه اذا كان هناك قانون يحكم الجاذبية الكونية، فهو إما صائب، وإما مخطئ، وبالموازنة مع هذا يظهر لنا عالم الكتاب أشبه بعالم مفتوح. ولكن فلنحاول أن نتناول بحس سليم عملاً سردياً ولنقابل بين العبارات التي يمكننا قولها حياله وبين العبارات التي نتحدّث بها عن العالم. عن العالم، نحن نقول بأن قوانين الجاذبية الكونية هي تلك التي أبانها نيوتن، أو أن نقول بأنه صحيح أن نابليون (بونابرت) مات في جزيرة سانت، هيلان يوم ٥ ايار/ مايو من عام ١٨٢١. غير اننا ، في حال ما تمتعنا بعقل منفتح، سنكون مستعدين على الدوام لاعادة

النظر في قناعاتنا، وذلك في اليوم الذي يفصح فيه العلم عن صياغة معادلة مختلفة لكبرى القوانين الكونية، أو كذلك في اليوم الذي يعثر فيه مؤرخ على وثائق غير معروفة تثبت بأن نابليون مات وهو على متن قارب بونابرتي اثناء محاولته الفرار. في المقابل، وبالنسبة لعالم الكتب، فان عبارات من نوع أن «شرلوك هولمز كان أعزب، وان الفتاة (ليلى) ذات القبعة الحمراء التهمها الذئب إلا أن الصياد خلصها بعد ذلك، وأن آنا كارنينا تنتحر، هذه العبارات ستظل صحيحة إلى الابد، ولن يكون أبدا في مقدور أي شخص أن يدحضها.

كثيرون ينفون ان يكون يسوع ابن الربّ، والبعض يشكون في حقيقة وجوده التاريخي، فيما يدافع البعض الآخر عن الاعتقاد بأنه يجسّد الطريق والحقيقة والحياة، وفي النهاية يعتقد بعض ثالث ان المسيح سيعود من بعد، ونحن، أيا يكن رأينا، نتعامل باحترام مع هذه الآراء، ولكن لا أحد يتعامل باحترام مع شخص يزعم مؤكدا ان هاملت تزوج أوفيليا أو ان سوبرمان ليس كلارك كنت.

الادب يبقي اللغة في حالة من النشاط باعتبارها تراثاً جمعياً

النصوص الأدبية تقول لنا بصراحة ما لا نقدر أبداً على وضعه موضع الشك، ولكنها، خلافا لحال العالم، تلفت نظرنا بمقتضى القدرة السيّدة الى ما ينبغي، داخل هذه النصوص، ان يكون محل انتباه بوصفه شيئا مهما، وما لا يسعنا أن نتخذه بمثابة نقطة انطلاق للقيام بتأويلات حرة.

في نهاية الفصل ٣٥ من رواية «الأحمر والأسود» يقال لنا بأن جوليان سوريل يذهب الى الكنيسة، ويطلق النار على (السيّدة) مدام دورينال. بعد أن يشير الى ان ذراع جوليان كانت ترتجف، يقول لنا ستندال (صاحب الرواية)، بأن جوليان أطلق طلقة أولى، وأخطأ ضحيته، وانه أطلق من ثم طلقة ثانية وان السيدة خرّت صريعة. فلنتخيل الآن أن يؤكد البعض بأن ارتجاف الذراع، اضافة الى واقعة ان الرصاصة الاولى طاشت في الفراغ، يدلان على أن جوليان لم يأت الى الكنيسة عاقدا النية الحازمة على القتل، بل جاء مدفوعاً بنزوة غرامية جارفة ومشوشة. يمكننا أن نقابل هذا التأويل بتأويل آخر، وهو أن جوليان كان عازماً منذ البداية على القتل، الا انه جبان. والحال ان النص يجيز كلا التأويلين هذين.

لنفترض أن شخصا راح يسأل أين استقرت الطلقة الأولى. انه سؤال مشوق بالنسبة الى هواة ومحبي ستندال. وكما هي الحال مع هواة جويس الذين يذهبون الى مدينة دبلن بحثاً عن الصيدلية التي اشترى منها بلوم صابونة لها شكل ليمونة (ولارضاء هؤلاء الحجاج نشير الى ان هذه الصيدلية، وهي موجودة بالفعل، قد أخذت تصنع من جديد هذه الصابونات)، يمكننا أن نتخيل هواة ستندال وهم يسعون في هذا العالم الى اكتشاف كنيسة «فيريير»، فاحصين بعد ذلك كل عمود من أعمدتها أملا بالعثور على الأثر الذي أحدثته الرصاصة، سيكون هذا أشبه بحلقة مسلية بما فيه الكفاية من مسلسل تحريات وأسفار. ولكن لنفترض الآن ان أحد النقاد أراد أن يبني تأويله للرواية كلها على مصير الرصاصة المفقودة. وليس هذا الافتراض شيئا يصعب وقوعه، خصوصا في زمننا هذا، بل حتى انه قيض لاحدهم أن يبني كل قراءته لنص ادغار آلان بو «الرسالة المسروقة» على وضعية الرسالة وموضعها ازاء موقد المدخنة. ولكن اذا كان ادغار بو يتقصد بوضوح اعطاء اهمية مناسبة لموضع وجود الرسالة، فان ستندال لا يكترث للرصاصة الأولى هذه، وهو بالتالي يستبعدها من عداد الكيانات الروائية المتخيلة. اذا أردنا أن نبقى أوفياء للنص الستندالي (نسبة الى ستندال)، فانه يجدر الاقرار بأن هذه الرصاصة ضاعت واختفت نهائياً، وبأن معرفة أين ذهبت لا اهمية لها من الناحية السردية. في المقابل، نجد ان سكوت «أرمانس» عن احتمال أن يكون البطل مصابا بالعجز يدفع القارئ الى وضع فرضيات هاذية، لاستكمال ما لا تقوله الحكاية، وفي رواية «العرسان» نجد ان عبارة مثل

«وأجابت المسكينة» لا تقول الى أي حد دفعت «جرترود» خطيئتها مع «اوجيديو» على ان الهالة القاتمة للفرضيات التي ينجرّ اليها القارئ تشكل جزءا من الجاذبية المغرية التي تتمتع بها هذه الصفحة الشديدة الاحتشام في اضمارها وايجازها.

في مطلع رواية «الفرسان الثلاثة»، يقول النص بأن «دارتنيان» يصل الى «مونغ» على فرس نحيل عمرها أربعة عشر عاما، وذلك في أول يوم اثنين من شهر نيسان (ابريل) عام ١٦٢٥. يمكننا مباشرة، بالاستناد الى برنامج جهاز كمبيوتر جيد، ان نثبت بأن يوم الاثنين هذا كان في ٧ نيسان (ابريل). سيكون هذا ضربا من التفنن في اللعب المبتذل لدى المولعين بدون قيد أو شرط بأعمال الكسندر دوما. ولكن هل يمكننا ان ننشئ على هذه المعلومة المعطاة تأويلا أحاديا للرواية؟

سأجيب بالنفي، لأن الصفحات التالية لا تولي أي أهمية لهذا المعطى. بل حتى ان مجرى الرواية لا يضفي أهمية على واقعة ان وصول دارتنيان حصل يوم الاثنين- فيما نراه يعطي اهمية لواقعة حصول ذلك في شهر نيسان (ابريل) (فلنتذكر بأن «بورتوس»، الحريص على عدم اظهار أن حمّالته، الرائعة لم تكن مطرزة الا من طرفها الامامي، كان يرتدي معطفاً طويلاً من المخمل القرمزي الامر الذي لم يكن الفصل السنوي يسوّغه- بحيث انه كان ينبغي على الفارس المذكور ان يتظاهر بأنه مصاب بالزكام).

سيبدو ذلك للكثيرين بمثابة بداهات، على ان هذه البداهات (المنسية في اغلب الأحيان) تقول لنا بأن عالم الأدب يمنحنا اليقين بوجود جُمل معينة لا يرقى اليها الشك، وبأنه يمنحنا بالتالي نموذجاً، متخيلاً اذا شئتم، للحقيقة. هذه الحقيقة اللفظية الفصيحة تنعكس على ما سنسميه نحن بالحقائق التأويلية: ذلك انه، ازاء الشخص الذي قد يقول لنا بأن «دارتنيان» كان مأخوذا ومصابا بلوعة مثلية جنسية حيال «بورتوس»، وبأن اللا مسمى لدى مانزوني كان مسوقا الى الشر بقوة عقدة أوديب الجارفة، وبأن الراهبة لدى مونزا، وهذا ما يمكن لعدد من رجال السياسة في أيامنا أن يوحوا به، كانت قد أفسدتها الشيوعية، أو أن «بانورج» فعل ما فعله بتأثير من كراهيته للرأسمالية الناشئة، ازاء ذلك يسعنا دائما أن نجيب بأننا لا نجد في النصوص التي يرجع اليها أي تأكيد، وأي ايحاء وأي تلميح يجيز لنا الانقياد الى هذه الانحرافات التأويلية. عالم الأدب هو عالم يمكن فيه القيام باختبارات للتثبت اذا كان القارئ يمتلك حسّ الواقع أم انه فريسة هلوساته.

الشخصيات تهاجر. بل حتى يمكننا الادلاء بتأكيدات حقيقية حول الشخصيات الأدبية، لأن ما يحصل لها مقيّد في نص، والنص مثله مثل المعزوفة الموسيقية، فمن الصحيح ان آنا كارنينا تموت انتحارا، مثلما هو صحيح ان السيمفونية الخامسة لبيتهوفن تقوم على نوتة «دو» الصغرى (وليس على نوتة «فا» الكبرى كما هي الحال في السيمفونية السادسة) وانها تبدأ بـ«سول، سول، سول، من بيمول». على انه يحصل لعدد معين من الشخصيات الأدبية- وليس لكلها- أن تخرج من النص الذي ولدت فيه كي تنتقل وتهاجر الى منطقة من العالم لا تنجح في تعيين حدودها ونطاقها إلا بصعوبة شديدة. الشخصيات السردية تهاجر، عندما يحالفها الحظ، من نص الى نص، والشخصيات التي لا تهاجر لا تختلف انطولوجياً (أي من حيث مواصفاتها الكيانية الوجودية) عن نظائرها الأكثر حظا، فالأمر بكل بساطة هو أن الحظ لم يحالفها فلم نهتم بها نحن من بعد.

الهجرات (أو الارتحالات) من نصّ الى نصّ (ومن كتاب الى فيلم او عرض باليه راقص، او من التراث الشفوي الى كتاب، وذلك من خلال عمليات تكييف مختلفة عينياً) حصلت وطاولت شخصيات اسطورية بقدر ما طاولت شخصيات سردية «علمانية»، عوليس، جايزون، آرتور، او برسيفال، أليس، بينوكيو، دارتنيان، وعندما نتحدث عن شخصيات من هذا النوع، أترانا نرجع الى مقطوعة محددة بدقة؟ فلنأخذ على سبيل المثال حكاية الفتاة ذات القبعة الحمراء (المعروفة

عربيا باسم «ليلى والذئب».

المقطوعتان الأكثر شهرة للحكاية، أي تلك التي وضعها بيرو وتلك التي وضعها الاخوة غريم، تختلفان عمقياً الواحدة عن الأخرى. ففي الرواية الأولى يلتهم الذئب الفتاة الصغيرة وتنتهي الحكاية هنا، موحية إذن بأشد التأملات الأخلاقية حول مخاطر قلة الحذر. في الرواية الثانية، يصل الصياد ويقتل الذئب ويعيد الفتاة والجدّة الى الحياة، انها نهاية سعيدة.

فلنتخيل الآن أن احدى الأمهات راحت تروي الامثولة لأطفالها، وتتوقف عن الحديث في اللحظة التي يلتهم فيها الذئب الفتاة الصغيرة، ذات القبعة الحمراء. سيحتجّ الأطفال وسيطالبون بالحكاية «الصحيحة»، تلك التي تحيا فيها من جديد الفتاة الصغيرة، ولن يفيد في شيء أن تعلم الأم بأنها متضلّعة بفقه اللغة وتمتثل بصرامة للنص الأصلي. فالأولاد يعرفون حكاية «صحيحة» تنبعث فيها الفتاة الصغيرة حقاً وهذه الحكاية أقرب الى رواية غريم منها الى رواية بيّرو. بيد ان هذه الحكاية لا تتطابق مع «معزوفة» غريم، ذلك انها تلقي جانبا من الوقائع الصغيرة، يختلف حولها، على أي حال، بيرو وغريم، كنوع الهدايا التي تجلبها الفتاة الصغيرة الى جدّتها مثلاً، وهي أمور يبدو الاولاد حيالها مستعدين كثيرا للمساومة، لأنها تحيل وتعود الى فرد أكثر صورية بالفعل، اضافة الى انه متموّج غير ثابت الملامح في الموروث، ويتوزع على «معزوفات» متعددة الكثير منها شفوي.

على النحو هذا يصبح دارتنيان، والفتاة ذات القبعة الحمراء، وعوليس او مدام بوفاري كائنات فردية تعيش خارج التأليفات الأصلية، وهي كائنات يمكن حتى لأناس لم يقرأوا أبدا الرواية الأصلية النموذجية أن يزعموا تقديم تأكيدات حقيقية حولها. وحتى قبل ان أقرأ «أوديب ملكا»، كنت اعلم بأن أوديب يتزوج جوكاستا. وهذه التأليفات ليست عصبية على التحقق والتثبت ، وان كانت متماوجة غير ثابتة: أي شخص يقول بأن مدام بوفاري تتصالح مع شارل وتعيش سعيدة معه، سوف يثير استياء الناس المتمتعين بحس سليم، كما لو ان هؤلاء توافقوا على شخصية إيما.

أين عساهم أن يكونوا هؤلاء الأفراد المتماوجون؟ هذا يتعلق بمقاس وحجم كياننا الوجودي، وإذا ما كان هذا الكيان يأوي كذلك الجذور التربيعية، واللغة الاترورية، وفكرتين حول الثالوث المقدس، أي الفكرة الرومانية القائلة بأن الروح القدس يصدر عن الأب والابن. والفكرة البيزنطية القائلة بأن الروح القدس يصدر عن الأب وحده، على أن هذه المنطقة لها مكانة غامضة جداً وتأوي كيانات ذات سماكة مختلفة، ذلك انه حتى بطريرك القسطنطينية (المستعد للاصطدام مع البابا حول قضية «البنوة») سوف يتفق مع البابا (وهذا ما آمله في الأقل) للقول بأنه من الصحيح ان شرلوك هولمز كان يسكن في شارع «باكرستريت» وان كلارك كنت وسوبرمان هما شخص واحد بعينه.

لستُ مثاليا الى الحد الذي يجعلني أحسب بأن الأدب يسعه ان يجلب الارتياح الى الجموع الهائلة التي تفتقد الى الخبز والدواء

غير أنه كتب في روايات لا حصر لها او في قصائد– وانا اخترع هنا أمثلة كيفما اتفق– أن «هسدروبال» يقتل «كورين» أو أن «تيوفراست» يعشق «تيودولند» حتى الجنون، ومع ذلك لا يعتقد أحد بانه يمكن الادلاء بتأكيدات صائبة تتعلق بهذه الشخصيات، ذلك أن الأمر يتعلق بشخصيات سيئة الحظ أو سيئة الولادة، اذ انها لم ترتحل قط ولم تأت لتصبح جزءا من الذاكرة الجمعية. لماذا يكون أكثر صوابا، في هذا العالم، القول بأن «هاملت» لا يتزوج «أوفيليا» من القول بأن تيوفراست يتزوج من تيودولند؟ ما هي هذه القطعة من العالم التي يقيم فيها هاملت وأوفيليا ولا يقيم فيها التعيس الحظ تيوفراست؟

لقد قيض لشخصيات معينة ان تصبح بطريقة ما وفي صورة جمعية شخصيات حقيقية لأن الجماعة عقدت عليها، خلال قرون أو سنوات، توظيفات عاطفية.

ونحن نعقد توظيفات عاطفية فردية على العديد من الاستيهامات التي يسعنا أن نصوغها بعيون مفتوحة أو لدى اغفاءتنا. ويمكننا حقا أن نتأثر وننفعل لدى

تفكيرنا بموت شخص نحبه، أو أن نشعر بردود فعل جسدية تنتابنا ونحن نتخيل بأننا نهم باقامة علاقة ايروسية مع هذا الشخص، ويسعنا بالتالي على النحو ذاته، وعبر سيرورات التماهي أو الاسقاط، أن نتأثر وننفعل لمصير إيما بوفاري، أو أن ننساق، كما حصل لدى بعض الاجيال، الى الانتحار جراء التأثر بمغامرات ويرثر الخائبة او مغامرات جاكوبو اورتيس.

على انه، في حال ما سألنا أحد اذا كان الشخص الذي نتخيل موته قد مات حقا، فاننا سنجيب بالنفي قائلين بأن الأمر يتعلق بأثر من مخيلتنا الخاصة جدا. وفي المقابل، اذا سألنا احد الناس ان كان «ويرثر» قد قتل نفسه بالفعل، فاننا نجيب بالايجاب، وبأن المخيلة التي نتكلم عنها لم تعد خاصة وشخصية، بل هي واقعة ثقافية يتفق عليها سائر أفراد طائفة القراء. وعلى النحو هذا سنطلق حكما بالجنون على المرء الذي قد ينتحر لأنه تخيّل فحسب (عارفا في الوقت نفسه بأن الأمر يتعلق بشيء ناتج عن مخيلته) ان محبوبته ماتت، فيما نحاول أن نعذر الى هذا الحد أم ذاك شخصا قد يقتل نفسه بسبب انتحار ويرثر، عارفا في الوقت نفسه بأنه كان يبكي على شخصية من صنع الخيال.

سيكون علينا أن نجد فضاء معينا في العالم تعيش فيه هذه الشخصيات وتحدد سلوكياتنا، الى حد اننا نتخذها كنماذج ومثل للحياة، حياتنا نحن وحياة الآخرين، والى حد أننا نفهم جيدا بعضنا البعض عندما نقول بأن أحد الناس مصاب بعقدة أوديب، وشهية غارغانتية (نسبة الى شخصية غارغانتوا لدى الكاتب رابليه)، وسلوك دون كيشوت، وغيرة عطيل، ونزعة الشك الهاملتية (نسبة الى هاملت)، أو انه مصاب بدونجوانية لا شفاء منها. وهذا، أي في الأدب، لا يحصل للشخصيات فقط، بل يحصل كذلك للأوضاع، وللأشياء. لماذا تصبح هذه الحوريات المرشحة للتناقل المستديم، كما هي حال عبارة المطر النازل ذلك اليوم على مدينة «برست»، وعبارة «في الخامسة بعد الظهر» للشاعر لوركا استعارات ملحاحة، وجاهزة لتذكيرنا المتكرر كل لحظة بمن نكون، وما نريد، وأين نذهب، أو على العكس بما لسنا عليه، وبما لا نريد؟

هذه الكيانات الناشئة عن الأدب وفيه موجودة بيننا، وهي لم تكن موجودة وماثلة منذ الأزل كما هي (ربّما) حال الجذور التربيعية ونظرية فيثاغورس، على أنها من الآن فصاعداً، بعد أن تولدّت عن طريق الأدب وتغذت من توظيفاتنا العاطفية الجياشة، باتت ماثلة وموجودة وينبغي علينا أن نأخذها في الحسبان. ولكي نتفادى النقاشات الانطولوجية [أي ذات المواصفات الوجودية الثابتة]، والميتافيزيقية، فلنقل بأنها موجودة كعادات ثقافية، وحالات اجتماعية. على ان صفة المحرم العالمي التي يحملها سفاح القربى [أوزنا المحارم] هي أيضا عادة ثقافية، فكرة، استعداد، ومع ذلك فانها امتلكت القوة التي تجعلها تحرك مصائر المجتمعات البشرية.

على ان بعض الناس يقول لنا اليوم بأنه يخشى حتى على الشخصيات الأدبية أن تصبح عرضة للزواء، للتبدّل وعدم الثبات، وأن تفقد بالتالي صفة الثابت هذه التي كانت تفرض علينا عدم انكار مصائرها. لقد دخلنا في عصر الافراط النصّي، والنصّ الالكتروني المفرط يسمح لنا بالسفر عبر ربطة خيوط نصيّة (سواء كان موسوعة بكاملها أم الاعمال الكاملة لشكسبير) بدون أن «يفرغ» كل المعلومة التي يحتوي عليها، اذ يدخل فيه كما تدخل ابرة الحياكة في ربطة خيوط من الصوف. وبفضل النصّ المفرط نشأت كذلك ممارسة لكتابة ابتكارية حرة. فعلى الإنترنت، تجدون برامج يمكنكم فيها ان تكتبوا جماعياً حكايات، عبر المشاركة في وضع سرديات تحتمل حصول تبديل لتطورها الى ما لا نهاية. واذا كان من الممكن فعل ذلك مع نصّ نشرع في ابتكاره مع مجموعة من الاصدقاء المحتملين، فلماذا لا نفعله أيضا مع نصوص أدبية موجودة، وذلك عن طريق شراء برامج تسمح بتغيير الحكايات الكبرى التي تستولي على خواطرنا منذ آلاف السنين؟

تخيلوا بعض الشيء أنكم تقرأون بشغف رواية «الحرب والسلام»، وتروحون تتساءلون اذا ما كانت «ناتاشا»

سترضخ في نهاية الامر لمغازلات «اناتول»، واذا كان هذا الامير الرائع اندريه سيموت حقا، واذا كان بيار سيجد في نفسه الشجاعة كي يطلق النار على نابليون، وسوف يسعكم آنئذ أن تعيدوا صياغة مؤلف تولستوي المعهود لديكم، فتنسبون الى اندريه حياة مديدة سعيدة، وتجعلون من بيار محرراً لأوروبا، أو أن تصالحوا ايما بوفاري مع زوجها المسكين شارل، فتكون أما سعيدة هادئة الخواطر، وسيكون في مقدوركم أن تقرروا أيضا ان تدخل الفتاة الصغيرة ذات القبعة الحمراء الى الغابة وتلتقي هناك ببينوكيو [صاحب الأنف الطويل]، أو ان الفتاة ذاتها تتعرض للخطف على يد زوجة الأب وتجبر على العمل تحت اسم سندريللا لدى سكارليت اوهارا وفي خدمتها، او انها تلتقي في الغابة برجل معطاء وساحر يدعى فلاديمير جا بروب، ويعطيها هذا الاخير خاتماً سحريا بحيث ستكتشف بفضله (الخاتم)، فوق جزيرة غامضة ، «الألف»، أي هذه النقطة التي نرى منها الكون كله، وأن آنا كارنينا لا تموت تحت عجلات القطار لأن السكك الحديدية ذات المجرى الضيق، في ظل حكومة بوتين، تشتغل بطريقة أسوأ من الغواصات، وحيث، في البعيد البعيد، وفي ما وراء مرآة آليس، نلمح خورخي لوي بورخيس اثناء تذكيره «فونيس الميموريوزو» بأن لا ينسى ان يعيد آنا كارنينا الى مكتبة بابل..

هل سيكون هذا أمراً سيئاً؟ كلا، فالأدب فعل هذا أيضا من ذي قبل، وقد فعله قبل نشأة النصوص المفرطة بوقت طويل، وذلك مع مشروع «الكتاب» لمالارميه، والجثث اللذيذة لدى السرياليين، ومليارات القصائد التي وضعها ريمون كينو، والكتب النقالة، عند افراد الطليعة الأدبية الثانية، وهذا أيضا ما تصنعه لعبة «جام سيميون جان».

على أن وجود ممارسة للعبة «جام سيسيون» التي تبدل كل مساء مصير «تيمة» (موسيقية)، لا يمنعنا ولا يثبط من عزيمتنا على الذهاب الى قاعة حفلة موسيقية تقدم فيها «سوناتا بنوتة سي بيمول الصغرى ذات الرقم ٣٥» وتنتهي كل مساء ودائما بذات الطريقة.

لقد قال أحدهم بأن مزاولة اللعب مع الآليات (الميكانيزمات) النصية المفرطة، تقود الى التفلت من شكلين اثنين للقمع، أي من الانصياع لمغامرات قررها شخص آخر، ومن الوقوع تحت الحكم المبرم القاضي بالتقسيم الاجتماعي بين أولئك الذين يكتبون وأولئك الذين يقرأون. يبدو لي هذا الكلام ضربا من الحماقة، على انه من المؤكد أن اللعب بطريقة خلاقة مع النصوص المفرطة، من خلال تبديل الحكايات والمساهمة في ابتكار حكايات أخرى، يمكنه أن يكون نشاطا مشوقا للغاية، وتمريناً جيداً يصلح للممارسة في المدرسة، وشكلا جديدا للكتابة يشبه كثيرا لعبة «جام سيسيون». أحسب بأنه قد يكون أمراً حسناً، وذا فائدة تربوية أيضا، ان تجري محاولات لإحداث تبديلات في الحكايات الموجودة من ذي قبل، كما قد يكون مشوقاً اعادة كتابة نوتات الموسيقار «شوبان» لتتوافق مع آلة الماندولينة: فهذا من شأنه أن يكون صالحاً لشحذ الابداعية الموسيقية، ولفهم لماذا كانت رنّة البيانو متلازمة الى هذا الحدّ مع السوناتا بنوتة سي بيمول الصغرى، ان ينطلق المرء في عمليات تلصيق (كولاّج) يمكن أن يفضي الى تربية وتهذيب الذائقة البصرية والى استكشاف أشكال جديدة، من خلال محاولة وضع تأليف يضم سوياً قطعاً من «زواج العذراء»، ومن «آنسات آفينيون»، ومن آخر حكايات من حكايات «بوكيمون»، ففي العمق، فعل هذا من قبل فنانون كثيرون.

الادب بضاعة تستهلك لذاتها، وهي بالتالي لا تصلح لشيء

على أن هذه الألعاب لا تحل محل الوظيفة التربوية الحقيقية للأدب، وهي وظيفة تربوية لا تقبل الاختزال الى مجرد عملية نقل للأفكار الأخلاقية، سواء كانت هذه الأفكار طيبة أم خبيثة، أو الى مجرّد عملية تكوين واعداد لحاسة الجمال.

في كتاب «الثقافة والانفجار»، يستعيد المؤلف جورجي لوتمان اقتراحا معروفا ومستحسناً لدى تشيكوف، ومفاده انه اذا أظهر الكاتب، في بداية قصة

أو نص درامي، وجود بندقية معلقة على حائط، فانه سيكون من اللازم أن تطلق هذه البندقية النار قبل نهاية القصة. ويتركنا لوتمان نفهم بأن المشكلة الحقيقية لا تتعلق بمعرفة ما اذا كانت البندقية ستطلق النار حقاً. فالمسألة بالضبط هي أن عدم معرفة اذا كانت البندقية ستطلق النار أم لا هو ما يمنح دلالة للحبكة. فقراءة قصة تعني أيضا ان يكون القارئ مأخوذاً داخل توتر، داخل نبض، أن نكتشف في النهاية بأن البندقية أطلقت النار، أم لم تطلق النار، هو أمر لا يقتصر على القيمة المجردة للمعلومة والخبر. فالمسألة هي أن نكتشف بأن الأمور تطورت، حتى النهاية وبطريقة معينة، فيما يتعدىً رغبات القارئ. ينبغي على القارئ أن يقبل هذا الكبت، وأن يمتحن من خلاله رعشة المصير. اذا كان لنا أن نقرر مصير الشخصيات، فان هذا سيكون أشبه بالذهاب الى مكتب سفريات حيث سيقول لك الموظف: «حسناً، وأين تريد أن تجد الحوت، في جزر ساموس أم في جزر أليوتيينا؟ ومتى؟ وهل تريد أن تقتله بنفسك أم انك تريد أن تكون أحمق وهمجيا كشخصية كويكغ في رواية موبي ديك؟». العبرة الحقيقية من رواية «موبي ديك» هي أن الحوت يذهب حيثما يشاء.

فكروا في الوصف الذي صنعه فيكتور هوغو لمعركة واترلو في كتاب «البؤساء» فخلافا لحالة ستندال الذي يصف المعركة كما تراها عينا فابريس، الموجود في داخلها ولا يفهم ما يدور ويجري، نجد هوغو يصفها كما تراها عينا الربّ، اذ يراها من الأعلى: هو يعلم بانه لو كان نابليون يعرف بوجود مسيل عند الجهة الأخرى من قمة هضبة جبل سان– جان (لكن دليله لم يقل له ذلك)، لما تعرض جنود ميلو المدرعون للسحق على يد الجيش الانجليزي؛ وبأنه لو قيض للراعي الصغير الذي كان يعمل دليلاً في «بولو» أن يقترح سلوك مسار مختلف، لما تسنى للجيش البروسي ان يصل في الوقت المناسب وأن يحسم مصير المعركة.

يمكننا، بالاستناد الى بنية نصيّة مفرطة، أن نعيد كتابة معركة واترلو، مبدلين مجرى الأمور بحيث يقيض للقوات الفرنسية بقيادة «غروشي» أن تصل هي بدلا من وصول الألمان بقيادة «بلوخر»، وهناك ألعاب حرب تسمح بالقيام بذلك، وهذا أمر مسلٍ جداً. على أن العظمة المأساوية لصفحات فيكتور هوغو تكمن في واقعة أن الأمور (فيما يتعدى رغباتنا) تسير كما يقيض لها أن تسير. وجه الجمال في رواية «الحرب والسلام» هو أن عذاب الأمير اندريه ينتهي بموته، حتى وان كان هذا لا يعجبنا. الافتتان المؤلم الذي تمنحنا إياه كل قراءة لكبرى الأعمال الكلاسيكية، يعود الى أن الأبطال، الذين كان يمكنهم أن ينجوا من مصير فظيع، يحملهم الضعف أو العماء على أن لا يفهموا في أي اتجاه يسيرون، فيلقون بأنفسهم الى الهاوية التي حفروها بأيديهم بالذات. وهذا، على كل حال، ما يقوله لنا هوغو، بعد ان يكشف لنا ما هي الفرص الأخرى التي كان يمكن لنابليون أن يغتنمها في واترلو: «هل كان ممكنا أن يربح نابليون هذه المعركة؟ نحن نجيب بالنفي. لماذا؟ هل بسبب وجود ويللنغتون؟ هل بسبب وجود بلوخر؟ لا. بسبب (مشيئة) الرّب».

هاكم ما تقوله لنا كل الحكايات الكبيرة، مستبدلين إذا اقتضت الحاجة الرب بالمصير، أو بالقوانين القاسية للحياة. وظيفة الحكايات «التي لا تقبل التبديل» هي بالضبط ما يلي: على النقيض من رغبتنا في تغيير المصير، تجعلنا هذه الحكايات نلمس لمس اليد استحالة تغييره. وهي اذ تفعل هذا، وبغض النظر عن الحكاية التي تقصّها علينا، فإنها تروي أيضا حكايتنا، ولهذا نقرأها ونحبّها. فنحن في حاجة الى عبرتها الصارمة و«القمعية». يمكن للسردية النصيّة المفرطة أن تعدّنا وتربينا على الحرية والابداع. هذا أمر جيد، ولكنه ليس كل شيء. فالحكايات «المنجزة من قبل» تعلّمنا أيضا كيف نموت.

أعتقد بأن هذه التربية على المصير والموت هي احدى الوظائف الأساسية للأدب. قد تكون هناك وظائف أخرى، على أن هذه لا تأتي، هذا المساء، على بالي.

قراءة الثوابت
في قصيدة النثر

هرمين ريفاتير

ترجمة: سيد عبد الله★

منذ بداياتها وقصيدة النثر تندُّ عن التعريف. ويشير اسمها الجامع للمتناقضين إلى السبب الواضح لذلك: الطبيعة المتسمة بالمفارقة والمتضمنة للتناقض. فقد كان بمثابة اسم حركي (مع قليل من اللعب بالألفاظ). كان لابد من أن يحدث شيء ثوري، فقد كانت ثمة ضرورة للانفلات من إسار الشعر التقليدي؛ وكان لابد أن يتم الطعن في الجماليات التي جعلت من النظم العروضي عنصرا جوهريا في فن الشعر. وبدافع من هذا التطلع كان ما كتبه بودلير في مقدمته إلى آرسين هيوساي: «مَن منا لم يحلم في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري يكون موسيقيا بلا وزن ولا قافية؟...».

دائما ما كان هناك منزعان متعارضان في الشعر: ينحو الأول إلى تزايد الضوابط، والآخر إلى التحرر من الضوابط. وتنتمي قصيدة النثر إلى النهج الثاني. في فترات أخرى نلاحظ الحث على اطراح القواعد الشكلية: فالقافية، أو قواعد علامات الترقيم قد أسقطت من الحسبان، والوزن المطرد قد حل محله الشعر الحر free verse أما قصيدة النثر فتنطوي على تغيير أكثر جذرية؛ ويمتد ليشمل النص بالكامل. إنه نوع أدبي نشأ بالأساس على مبدأ الاستبعاد أو الاطراح.

وقد انبثق بصدد هذا النوع تياران نقديان: المدرسة الأولى تمضي بعناد للبحث عن خصائص النظم في قصيدة النثر. والحقيقة أن هؤلاء النقاد فعلياً لم يتقبلوا أبدا فكرة إمكانية وجود ما يمكن اعتباره شعرا بدون نظم، وأن شعرا حقيقيا خارج النظم ممكن وجوده. النقاد المتعسفون من هذا القبيل يقرون بالشعرية في النثر فقط حين يمكنهم الإمساك بما يشبه بنية نظام وزني متخفية، أو حين يعتقدون أن بإمكانهم إثبات أن قصيدة النثر بها الحس الموسيقي للنظم ولكنها تختلف عنه في افتقادها لتساوي طول الأبيات أو للوحدة العروضية. وتحت هذا النوع تندرج مونيك بارنت Monique Parent في كتابها: (Saint-John Perse et quelques devanciers) سان جون بيرس وبعض سلفه. وهي هنا تستخدم الصوتيات والدراسة الفيزيائية للأصوات لتثبت أن إيقاعات

★ ناقد من مصر

بيجوي Peguy تعد مؤشرا على أن في نثره كل خصائص النظم. كما أنها تدرس تيمات قصيدة النثر، زاعمة أنها معطيات مضمونية، ولا يمكن ربطها حصريا بقالب النثر، والتي تؤدي نفس الدور في الشعر المنظوم.

أما التيار الآخر فيقر بقطيعة حقيقية بين الشعر المنظوم وقصيدة النثر، بيد أنه يهون إلى أقصى حد من أهمية هذه القطيعة ويريد أن ينظر إليها من منظور التواصل. وحتى حين كان نوع «الشعر النثري» في طور النشوء، كان لابد أن يبدو هذا التميز شديد الصعوبة وقائما بدرجة كبيرة على الأشكال التقليدية التي خُربت من قبل شعراء النثر الأوائل الذين ناضلوا من أجل جعل أصالتهم ملموسة. والآن، حيث إن التحرر قد تحقق، فإنه كان يجب ألا يبدو أيٌ من هؤلاء - لا النوع الأدبي، ولا نصوصه، ولا المؤلفون - في حاجة إلى مزيد من المطالبة بتعريف قطيعتهم مع القديم، لم تعد هناك حاجة لهذه القطيعة لكي تعطي المبرر لخلقهم التجربة الشعرية أو لما حازوا من قراء. فهذا موقف عفا عليه الزمن. فإذا كانت قصيدة النثر نوعا أدبيا معترفا به لدينا، فإنها يجب أن تكون في غنى عن مثل تلك المسحة التاريخية المحضة التي قد لا تتعدى أهميتها الوقت الذي تنتمي إليه.

وصوب هذه النتيجة، التي نراها - بحق - الأكثر جدة، ونفاذا، يتوجه النقاد ذوو الحساسية، أكثر مما يتفقون مع سطور مونيك بارنت. من هؤلاء النقاد، الناقدة التي قدمت العمل الأعلى قامة والتي حققت أكثر الجهود إثارة للتقدير والإعجاب في تأسيس جماليات قصيدة النثر؛ سوزان برنار. نقرأ في كتابها الرائع:

إنه لضرورة بشكل حيوي لقصيدة النثر أن تكون قصيرة، باعتباره شرطا لقياس وحدة التأثير، ومن خصائصها الكثافة، والمجانية، والتوهج... القصيدة عالم مغلق، منغلق على نفسه، مكتف بذاته، وهي في الوقت نفسه، مثل الكتلة المشعة، كيان صغير مشحون بعدد لا متناهٍ من الإيحاءات، وقادر على أن يهزنا في صميم وجودنا.

لست بصدد التعليق على جمل سوزان برنار الأخيرة؛ فهي تبدو لي أقرب إلى التأمل الصوفي أكثر منها إلى النقد. ولكنني أريد الوقوف على فكرة الانغلاق: كون نص ما يمكن له أن يكون شعريا دون أن يكون مغلقا، ولكنه سيصبح قصيدة - شيئا مختلفا تماما - فقط إذا ما توفر بشكل جيد على بداية ونهاية من شأنهما أن يحولاه إلى وحدة منظمة. تتحدث سوزان برنار كذلك عن الإيقاع، عن القيمة التعبيرية للصوت، وتؤكد على أن قصيدة النثر هي دائما متحررة شعريا مقارنةً بالشعر المنظوم. كل تلك التوصيفات مبهمة وذاتية وانطباعية إلى حد بعيد. وعلاوة على هذا فإن العديد من القصائد تفتقد لخاصتي الكثافة والتوهج اللتين تعزو إليهما قصيدة النثر. فبعض نصوص بودلير، مثلا (Le Joujou du pauvre)، أو (Le Mauvais Vitrier)، أو (La Fausse Monnaie)، أو غيرها، طويلة بل ومسهبة نسبيا.

إن ما يستحق الإشادة في تناول سوزان برنار النقدي أنها تحاول أن تعرِّف القصيدة بوصفها نصا محكما؛ في حين أن النقاد السابقين عليها لا يفعلون ذلك. ومع ذلك تظل السمات التي تعزوها لقصيدة النثر كما لو كانت تنزع إلى إهدار طبيعتها النثرية. فأنا أؤيد أننا لا يمكننا التخلي عن التلاقي الجوهري بين الأضداد: إنها قصيدة، نعم، ولكنها قصيدة نثر. فالقطيعة الأصيلة مع النظم تظل المبدأ الفعال لهذا النوع، والأساس في تعريفه، بل والأساسي كذلك في تلقيه من قِبل القارئ. فما يتبدى له على الفور هو النثر. إنه يقرأه دون أن يشعر بما يعكر صفو القراءة. ومع المضي قدما في القراءة تتكشف له خصائص معينة تقتضي إعادة القراءة على نحو شعري. إن ما أقصد إليه، إذن، أننا نجدُّ، في أثناء ممارسة قراءة قصيدة النثر، في طلب مفاتيح اللغز من أجل ذلك التفسير.

إن هناك - في الحقيقة - مستويين من القراءة: قراءة تقتصر على فك شفرات النص، وهي قراءة ناقصة. وقراءة حقيقية شبيهة بتأدية العازف للنوتة

الموسيقية. فحين يعزف عازف البيانو يفك شفرة العلامة على النوتة ويترجمها إلى عزف في الآن ذاته. القراءة، من ثم، عمليتان متزامنتان لفك الشفرة وللتحقق من خصائص معروفة ومألوفة بالفعل، من رموز تكرست طويلا، من صور يقارنها القارئ تلقائيا بالنماذج الطازجة التي يقدمها له النص الراهن. وهي المرحلة من التفسير التي يلاحظ فيها القارئ عناصر معينة من النص يتكرر حضورها. قد يكون التكرار كليا أو جزئيا - ترديد صريح لكلمة أو عبارة - أو على صيغة تكرار الصدارة(١)، حيث يقول النص الشيء ذاته بصيغ عديدة متنوعة، تماما كما في حالة القافية في النظم، على سبيل المثال.

إن إدراك الثوابت(٢) يعد، فيما أزعم، العامل الذي يجعل القارئ يشعر بأن النثر الذي هو بصدده نظام مغاير لذلك النثر المحض. هذا العامل يجعله واعيا بأن ثمة تنظيما لا يقضي على النثر - إيقاعاته، وتنوع جمله، وانعدام الضوابط المكرسة سلفا فيه - على الرغم من أنه، في الوقت نفسه، يشتمل على المعنى والشكل. إنه تنظيم يصل النص كاملا ببعضه من بدايته إلى نهايته في وثاق واحد، صانعا الانغلاق الذي يمنح القصيدة تعريفها الأولي. تنظيم من شأنه أن يحكم وثاق النص بحيث لا يكون ثم إمكانٌ لجعل القصيدة تتبدى سابقة عليه أو لاحقة له. ومن هنا فإن هذا الإدراك للثوابت لابد أن يكون له على القارئ التأثير ذاته الذي تولده القصيدة الغنائية Ode أو السوناتة Sonne.

والثابت يتنوع إلى حد بعيد، وربما يتخذ كل ضروب الأشكال الممكنة. فقد يكون إحالة مباشرة إلى نص آخر، وهنا نكون بصدد واقعة تناصية، كما في النموذج الأول الذي سوف ننظر فيه. أو ربما يكون صورة بلاغية، أو توازيا، أو نقطة التقاء لسلسلة من الصور، كما في قصيدة رامبو التي سنحللها. هذا التنوع في الثوابت هو، في الحقيقة، ما قادني في اختياري للقصائد التي سأحاول تحليلها.

ولأبدأ بنص ليس من قبيل الشعر الرائع؛ ولكنني أستخدمه لقيمته التاريخية. فهو يشكل جزءا من الكتاب الأول لما سميت فيما بعد «قصائد نثر»: حيث رأى فيها نقاد القرن الثامن عشر النماذج الأولى للنوع الأدبي الجديد.

القصيدة بعنوان (Sur les rochers de Chevremorte) (على صخور شيفرمورت) وهي من نصوص «جاسبار الليل» لبرتراند. وقد كان هذا الشاعر مدركا على نحو مبهم بأنه كان يكتب «شيئا جديدا» بدون أن يكون قادرا بالفعل على تعريفه لمعاصريه. وبعدها بفترة كبيرة سوف يدرك بودلير كتاب «جاسبار الليل» باعتباره كتابا لقصائد النثر؛ وكان بودلير من ابتكر هذا التعبير، على الرغم من أنه قال بأن قصائده النثرية القصيرة (Petits poemes en prose) كانت مختلفة. لقد رأى بودلير أنه كان يفعل الشيء نفسه الذي فعله برتراند، حتى وإن كان التباين بينهما يمضي لأبعد من مجرد المضمون. وهذا يعطينا مبررا إضافيا لننشد طبيعة قصيدة النثر في موضع آخر غير التصنيف النظري المكرس.

قراءة قصيدة النثر تتم على مستويين من القراءة: قراءة تقتصر على فك شفرات النص، وهي قراءة ناقصة. وقراءة حقيقية شبيهة بتأدية العازف للنوتة الموسيقية

لقد اخترت قصيدة «(Sur les rochers de Chevremorte)» لسبب آخر أيضا: فهي واحدة من القصائد التي علق عليها سانت بيف في مقدمته لـ «جاسبار الليل» التي كتبها عام ١٨٤٢. فقد اختار سانت بيف هذه القصيدة لأنها «تطرح بطلاوة ساحرة التأملَ عن كثبٍ للواقع الموجع».

وليس من شك في أن القيمة الشعرية لهذه القصائد بالنسبة لسانت بيف تكمن في هذا التأمل في واقع شعري، في تجربة عاطفية. إنه رمز كامن تماما في مجموعة الأكليشيهات الغنائية: تأمل شخص منعزل في مشهد طبيعي، قفر وموحش. وبالنسبة لسانت بيف، وبشكل واضح، فأيا كانت الطريقة التي كُتب النص عليها، فسوف يكون شعرا إذا ما كانت الأشياء

والأفعال المصورة فيه شاعرية.

يشير برتراند في هامش شارح للعنوان إلى أن Chevremorte تمثل مساحة نصف ميل من Dijo إنه يؤكد على هذه التفصيلة، فيما يبدو، لكي يؤكد على مدى مصداقية الأحاسيس الوجدانية المعبر عنها في القصيدة.

نحن نعرف أن هذه الصخور موجودة، وأن برتراند اعتاد التجول بينها، وأنه كان حزينا هناك. فالعنوان موضوع بوصفه برهانا على المصداقية: والنص يتم قبوله كقصيدة بقدر ما يعيد سرد تجربة معيشة يمكن للقارئ أن يتمثلها وجدانيا.

عند صخور شيفرمورت

وأنا أيضا صرت ممزقا بأشواك هذه الصحراء، وأترك هناك في كل يوم جزءا من جثتي. - «الشهداء»

ليس لك هنا أن تتنشق طحلب شجر السنديان، وبراعم شجر الحور، ولا هنا تدمدم النسائم مع المياه سوياً بحب.

لا أريجَ، في الصباح بعد المطر، أو في المساء وقت الندى: وما من شيء يُطرب الأذن سوى صياح طائر صغير يرتجي نَصْلَ العشب.

صحراءُ لم تعد تسمع صوت يوحنا المعمدان، صحراء لم يعد يسكنها الناسك أو الحمامة.

وهكذا، فروحي قفرٌ، على حافة الهاوية، حيث طرف إلى الحياة وطرف إلى الموت، وأنا أطلق تنهيدةً بائسة.

الشاعر مثل نبات اللبلاب الذي يربط نفسه، وهو هزيل وسهل الكسر، بالغرانيت، ويتطلع إلى الشمس أكثر مما يتطلع إلى الأرض.

ولكن واحسرتاه! لم تعد لدي شمس منذ أن غربت العيون التي بثت الحرارة في عبقريتي!

(٢٢ يناير، ١٨٣٢)

إن ما لا يراه سانت بيف هو أن Chevremorte في القصيدة بها مما يربطها بكلمة «صخور» التي تتقدمها، أكثر مما يربطها بالبقعة الجغرافية التي تشير إليها. وأيا ما كانت الطريقة التي قد يعملون بها على طرح حقيقة واقعة وقابلة للإثبات، فإن هذين الدالين (rochers) و (chevremorte) يعملان على نحو شعري ليكررا مرة أخرى، وبنوع من عدم المباشرة، مفهوم الصحراء، بمعنى مكان جدب قاحل. إنها ليست مسألة تأثير لواقع، أو لمصداقية مضمونة، ولكنها بالأحرى تنويع شعري على كلمة «صحراء» desert

إنه كناقل، لا يواري برتراند إحالاته. فالاقتباس الاستهلالي يدفعنا دفعا للرجوع إلى نص شاتوبريان Chateaubriand (Martyrs I, p. 336) «الشهداء». إنها فيليدا التي تتكلم: الراهبة الغاليَّة [الفرنسية] تتفجع على حبها غير المتبادل لإيودور، النبيل الروماني المسيحي. إن عاطفتها محرَّمة بشكل مضاعف: من كونه عشق راهبة وثنية لمسيحي من جهة، ومواطنة غاليّة [فرنسية] لروماني مستعمر من جهة أخرى. وهكذا يطرح الاستهلال سلفا ندبَ عاشق(ة) لحب مستحيل.

ولأستشهد بالمونولوج السابق على هذا الاقتباس:

تقول فيليدا: «لو أنك أحببتني، أي مسرات كانت ستغمرنا ونحن نجوز تلك الحقول! أية سعادة أن أهيم معك في تلك الطرق المنعزلة، مثل الشاة التي ظلت خُصَل صوفها عالقة على هاتيك الأشواك.»

العالم بالنسبة لمن يعشق ولا يبادله أحد العشق يكون أرضا خرابا موحشة. العشاق ينشدون العزلة، التي تغدو «صحراء» desert حين تكون وحيدا. تلك الفكرة (العزلة = الصحراء) في نص برتراند متحققة من خلال نفي وجود نقيض الصحراء. والعكس تماما يحدث في مفتتح قصيدة هوجو «حزن الأوليمب» (Tristesse d Olympio)

لم تكن الحقول سوداء، لم تكن السماوات معتمة، كلا، كان النهار متألقا في سماء صافية بلا حدود.

إن كل شيء ها هنا مطروح في صيغة نفي للحزن، ويبقى الحزن قائما. أما في (Sur les rochers de Chevremorte)

لاصحراء - إذا جاز لي أن أصوغها على هذا النحو - متحولة إلى صحراء عبر إنكار مضاعف. الوصف هنا مصاغ من عناصر البهجة التي ينفيها النص - «لا يمكن هنا أبدا أن تتنشق طحلب شجر السنديان، وبراعم شجر الحور، ولا هنا تدمدم النسائم مع المياه سوياً بحب» - الذي يتيح البقاء لشيء من قبيل ذكرى للحياة قبيل أن تتحول إلى صحراء. ولكن ما الذي يقوله نص شاتوبريان؟ إنه الشيء نفسه في الحقيقة، وأنا بودي أن ألح على حقيقة أن المتناص من نص برتراند مع نص شاتوبريان يحذو حذوه كلمة بكلمة:

«قل لي، هل سمعت أنين النبع في الغابات ليلة الأمس، وعويل النسيم في العشب الذي ينمو على نافذتك؟ حسنا، إنه كان تنهدي في هذا النبع وفي هذا النسيم! لقد تبينت أنك أحببت همهمة المياه والرياح».

في قصيدة برتراند، هذه الصحراء الصرف، وهي في الحقيقة عزلة باطنية موحشة، ناشئة أيضا من خلال تلميح تناصي آخر، وهو إنجيلي هذه المرة. صحراء برتراند لا تقابَل بصحراء شاتوبريان وإنما بالنموذج الأولي للصحراء في العهد الجديد، حيث صوت النبي الضائع في الخلاء(٣)، وحيث البذرة، كما في المثل الرمزي، تسقط فوق الصخرة فلا يمكن أن تنبت. الفقد الموغل، الفراغ الكلي للحياة من دون المحبوب حيث لا يكون للمحب من يتكلم معه، هذا الصمت، هذا الخواء، يزداد بروزا من خلال التعريج على تناص المعمدان. بل والأكثر تأثيرا، الصوت الصارخ الذي يصرخ سدى (الصوت الصارخ في البرية)، هذا الصوت نفسه صامت: فهو لا يزال في الصحراء لكنه لم يعد يصرخ. إنه السكين بلا نصل وبمقبض ضائع، كما في ابتكار الألماني الساخر ليشتنبرج.

وتصف العبارة التالية الروح التي لا حياة فيها، الوحشة التي لا حدود لها: «على حافة الهاوية، حيث طرف نحو الحياة وطرف نحو الموت، وأنا أطلق تنهيدة بائسة». في نص شاتوبريان لا تزال فيليدا تقول: «وحين لا يعود لي وجود... سوف تكتب لي رسائل وسوف حتى نتبادل الحديث (ندردش)، على أي جانب من القبر». ويبدو الأمر كما لو أن برتراند يجعل صحراء فيليدا أكثر من مجرد صحراء. إن نصه يُعَدّ ضربا من المزايدة أو المغالاة على نص شاتوبريان. في قراءتنا لبرتراند اليوم، لا نتجاوب مع الوصف الساذج، أو مع رمزية التمثيل المباشر لواقع الصحراء. فالقارئ يتجاوب مع الصحراء من خلال نص آخر: ذلك النص الذي يقرأ القارئ النص الراهن في مقابله، ولا يمكن للقارئ تفادي مقابلة النصين ببعضهما لأن الاقتباس الاستهلالي يفرض عليه قراءة تزامنية للنصين معا. وما تؤكده القراءة المزدوجة هو أن كلتا الصحراوين جغرافيتين على المستوى الظاهري فقط، فصحراء سيناء وصحراء ديجون Dijon مجرد حيلة. القراءة المزدوجة توضح بجلاء أن الصحراء هي صحراء في داخل النفس، وهو ما عبر عنه لامارتين بالفعل: «أن تفتقد لوجود فرد، وكل شيء خلو ممن يأهله».

الآن نرى أهمية الاقتباس الاستهلالي: فحالما نتعرف على نص شاتوبريان، يبدو نص برتراند وكأنه صيغة للمبالغة من نص الشهداء Les Martyr. هذا التأويل بعيد كل البعد عن ما قام به سانت بيف، الذي يرى الاقتباس الاستهلالي مجرد حلية، أو بومبونة(٤) pompon كما يسميه. بالعكس، فالاقتباس الاستهلالي شيء جوهري: فقراءتنا كلها للقصيدة تعتمد عليه. إن هذا الاقتباس الاستهلالي هو الذي يمنح النص ثوابته ويجعل منه قصيدة.

الثابت من الممكن أيضا أن يكون تقاطعا لسلسلتين من المترادفات، كما في حالة قصيدة رامبو Ornières، التي سنطالعها الآن.

الأخاديد «آثار العجلات على الأرض اللينة»

على اليسار، ينبِّه فجر الصيف أوراق الشجر والضباب والأصوات في هذا الجانب من الحديقة، والمنحدرات على اليسار تستبقي في فيء أشجار اللافندر الآلافَ من الأخاديد العَجْلَى على الطريق

الرطب. موكب من الأعاجيب. كل هذا: مركبات محتشدة بحيوانات مزينة بالخشب المذهب، صواري وأشرعة مشرقة الألوان، عدْو شديد لعشرين من خيول الحلبات المرقطة، وأطفال ورجال فوق الدواب المدهشة؛ عشرون عربة، مزركشة، ومكسوة، ومزينة بالورود كعربات العصور القديمة أو الحكايات، المحملة بالأطفال المزدانين نحو الضواحي الريفية، حتى التوابيت تحت أردية الليل تشب بأنواطها الأبنوسية، مندفعة إلى هرولة الأفراس السوداء الكبيرة.

إنني أطرح هذا النموذج الثاني لأنه يبدو بالنسبة لي حالة من الصور المتباينة ظاهريا، والتي تُدرَك في آخر الأمر كسلسلة متصلة. هذا التواصل الشكلي الذي يتم إدراكه، ولكنه غير مفسَّر بالضرورة، يمثل المعادل لتحدي الوزن المتمثل في غياب العروض. إنها تكمن في اتحاد سلسلتين من المترادفات في ختام القصيدة، معطيا لتلك الصور الختامية تعقيدا في المعنى يربط جدائل الخيوط التي يحاك منها النص. وهذا التلاقي النهائي، هذا التحويل لخاتمة تبدو مجرد خاتمة طبوغرافية، هو المكون النصي الذي يفسر صيغة الجمع في العنوان. لا أعتقد أن أحدا قد علق أبدا على هذه النقطة، ولكنها هي التي ستستكمل توضيحي.

السلسلة الترادفية الأولى هي متوالية مرادفات «السرعة»: وهي تبدأ بـ «الأخاديد العجلى» وتستمر مع «عدْو شديد»، بل ويمكنني القول بأنه «عدو شديد لعشرين من الخيول المرقطة». في الواقع، فإن نظام التمثيل الأدبي للواقع على هذا النحو يؤدي هنا معنى أن عدو عشرين حصانا يعطي شعورا بأنه أسرع من عدو حصان واحد، أو من العدو في عمومه. المتوالية الترادفية للسرعة تنتهي بتوابيت «تشب نحو الهرولة» تبلغ، أو بالأحرى، تبلغ الأوج. إن الهرولة ـ على وجه الدقة ـ أبطأ من العدو؛ ولكن «نحو الهرولة» أضافت إلى الفعل التعبير عن ازدياد السرعة النهائية وخفة الحركة في «تشب»filan الأكثر أهمية، أن هذه الحركة تعطي إحساسا بأنها سرعة قصوى لأنها غير اعتيادية بالمرة، ومستغربة جدا في صلتها بالتوابيت. هذه الغرابة في حد ذاتها موظفة بصورة هزلية من قبل لافونتين في قصيدته Le Cure et le mort «الخوري والميت»: «خوريٌّ كان مبتهجا وهو في طريقه لدفن هذا الرجل الميت على عجل». يستخدم رامبو هذا التنافر لا ليبدع معنى هزليا وإنما فانتازي.

وتقودني هذه الوسيلة إلى السلسلة الترادفية الثانية، متوالية الفانتازيا أو الحلم. إنها تبدأ مع «موكب من الأعاجيب» وتمضي قدما مع «بحيوانات مزينة بخشب مذهب» و الـ «مركبات» التي تشبه «العربات [الفاخرة التي تجرها الخيول]»، تفصيلتان تدعمان كونه وصفا لألعاب السيرك والحواة، ولكن قراءة ثانية سوف تعزز انطباعنا عن الفانتازي. هذا الانطباع، الذي ينشأ في البداية بعيدا عن فكرة «الأعاجيب»، ناتج عن مشهد «الدواب المدهشة» متبوعا بمشهد «العربات [الفاخرة التي تجرها الخيول] في العصور القديمة أو الحكايات حتى تكون «الحكايات» مشابهة لـ«الأعاجيب». وتصل السلسلة لذروتها مع ظهور المركبات، ليس فقط في اقترانها بالعربات الميدانية، ولكن فعليا في مطابقتها لها: «حتى التوابيت تحت أغطيتها الليلية». وبالتأكيد فهذه المظلات تخص الخيول التي تجر عربات الموتى المغطاة بغطاء أسود ـ ولكنها كذلك مصاغة استعاريا من خلال النقل من black «أسود» إلى «(night) ليلي». والاستعارة كفيلة بمنح الوصف تلوينا للفانتازي. إنها تؤكد وتلح على كيف ينبغي أن تبدو التوابيت مهيبة في موكب مقصود منه إضفاء البهجة للصغار والكبار.

وفي النهاية، فالفانتازي يؤيده، على نحو مبالغ، السباق الذي تجري فيه التوابيت. فالمواكب الجنائزية بطبيعتها متوانية ورزينة، كما في القصيدة الرابعة لبودلير من «سأم باريس»:

ومواكب جنائزي طويل، بلا طبل ولا موسيقى، يسير ببطء داخل روحي.

السرعة في قصيدة رامبو، كما أشرت من قبل، خروج على المعتاد يمكن أن يكون شبيها بقصيدة لافونتين، كما أن قصيدته يمكن أن تنحو نحو السخرية وتفسر بوصفها هزلية. غير أنه إذا كان السياق لا يسمح بمثل هذا النزوع الهزلي، إذا كانت الدعابة متعذرة، فإن ما هو منافٍ للطبيعة ـ من ثم ـ يغزو المشهد. أنا أذكر مشهدا من فيلم «دراكولا» حيث يرى مسافر تائه عربة موتى تعدو بها الخيول في أرض مقطوعة الشجر يغمرها ضوء القمر، وكانت الخيول سوداء كما هي في قصيدة رامبو.

الآن ندرك كيف تحقق الخاتمة ذلك التأثير. فالمتوالية الترادفية للسرعة ومتوالية العجائبي مربوطتان برباط مهم يحول السباق إلى موكب عربات فانتازي. وباستخدامي لعبارة «موكب عربات فانتازي» فإنني أستحضر للذهن تيمة مألوفة موظفة كثيرا في الأدب لإضفاء الانطباع بالخارق للطبيعة. ولكن إذا كنا سنبتدئ بالمتوالية الثانية، فإنه بإمكاننا كذلك القول بأن السباق بمثابة منظر عابر يلوح، أو حلم خاطف.

إن المزيّة الشعرية في النص، أو ما يجعل من هذا النثر قصيدة، هو أنه في داخل تصويرٍ شديد الانتماء للواقعية، أو على الأقل واقعي، نكون مجبرين على الإقرار بوجود ضرب من التخييل أو الإيهام، حلم أو رؤيا يقظة. إن الخاصية الشعرية تكمن في التوتر الحادث بفعل مخالفة للواقع تصير، للحظة، واقعا. وينبغي أن أؤكد على أن هذا التوتر التوليدي للشعرية يكمن برمته في تراكب المتواليتين معا، في هذا الثنائي من التقييدات الشكلية للنص، وفي الخاتمة التي تحقق هذا التراكب. إن خاصية شكلية ستكون ملحوظة كذلك في المكونات النصية المولدة للمتواليات الترادفية:

الجمع بين الأضداد ملاحظ من قبل كل النقاد ولكنه لم يفسر أبدا، هؤلاء الذين يقولون إن عمله لم يكن مفهوما. كذلك لم تفسر صورة «موكب من الأعاجيب»، المتجسدة بجرأة من خلال كناية «الأعاجيب»، المجردة من تجريديتها ومردودة إلى دلالتها المسرحية. بمعنى أنها ترد إلى الدلالة التي تحتم عليها أن تكون في نص للخيال أو الهلوسة.

إن كل ما كنت أناقشه تتم إضاءته من خلال صيغة الجمع «الأخاديد» orniere. ففي صيغة الإفراد كانت الكلمة ستغدو ذات معنى أخلاقي واستعاري: عادات سيئة، وكسادا أخلاقيا(٥). أما في صيغة الجمع فإنها واقع آثار العجلات على الطريق. هذه الحقيقة المرئية والملموسة هي حقيقة عن الغياب: إنها الآثار التي يخلفها العبور السريع خلفه، واللمحة الخاطفة للسباق إنما يقوم بها المتفرج الذي تخلفه وراء ظهرها. من هنا فإن العنوان، بصورة أولية، يوحي فعليا بالتوتر الشعري للنص: فالأخاديد المحفورة على الطريق تعد سبيلا للإفصاح عن الحضور المتخفي للمركبات التي هي ـ حرفيا ـ قد مرت. إنها طريقة معكوسة للتصوير، عن طريق وسيط: آثار العجلات المخلَّفة على الطريق، الطبيعة التخيلية لهذا الاستعراض، والطبيعة الفانتازية لهذه الرؤية. وبذلك فإن الخاصية الشعرية للنص غير منفصلة عن اتحاد فريد بين سمات شكلية وسمات ثابتة. قد تكون ثوابت للنظم أو العروض، ولكنها هنا خاصة بهذا النص لأنها تعتمد كلية على مغزاه.

في قصيدة النثر القالب مخلوق ومرتجل إنه يخلق هيكله في النص في اللحظة التي يتم فيها إدراك عناصر متكافئة مع بعضها البعض بفضل المعنى

شاهدي الأخير سيكون من نص كلوديل Connaissance de l Est **(معرفة الشرق):**

من أحد الأسنان، غالبا التي ألقيت خطأ في مكان ما، من بين تلك التي بذرها كادموس في حرث طيبة، وُلد صبار رهيب. جلبته الشمس، جنديَّ المشاة هذا، من أرض ضارية. إن له قلبَ السيوف، مزهّرٌ بزنّار أخضر بحري. إنه حارس القفار، بلون البحر

والدرع، يبسط في كل مكان الصفائح الشوكية لمناشيره المهولة. ولزمن طويل سوف يظل ينشر مسحاته، صفاً وراء صف، إلى أن ـ عندما يصير مزهرا ـ يموت. إلى أن يطفر العضو الزهري من قلبه مثل صار، ومثل شمعدان، ومثل الراية المغروزة في قلب آخر فيلق على ساحة النزال.

إن موضوع القصيدة هنا هو الصبار aloe ولأقل مباشرةً إن عالِم النباتات سوف يُصدم من تسمية هذا النوع من الصبار aloe فكلوديل يستخدم التسمية الخطأ: فهو بالتأكيد يقصد الصبار الأمريكي agave (٦)، ولكن استخدامه هذا خطأ شائع جدا. وسان جون بيرس يقوم بالخطأ العكسي، إذ يطلق على الصبار الفعلي aloe اسم الصبار الأمريكي agave وعلى كل حال، فإن كلوديل وأغلب قرائه يتصورن الصبار aloe بوصفه نباتا ضخما، وأشد ضراوة بكثير من الصبار المألوف cactus الذي تصوره كتب النباتات مثل السيف. ويمكننا أن نرى كيف من السهل الانتقال من تصوير لنبات إلى صورة بطل مدجج بالسلاح من رأسه حتى قدميه. إن سيمون دي بوفوار تدرك أن الصبار aloe ليس هو نوع الصبار الأمريكي، بيد أنها تتوصل إلى نفس الصورة الضارية للصبار التي توصل إليها كلوديل: ففي Mandarins تتحدث عن الصبار قائلة «الذي يطعن الأرض».

لذلك، فإنه ليس مستغربا أن يستحضر الصبار أسطورة كادموس في ذهن كلوديل. ففي الأسطورة اليونانية كادموس هو الأب المؤسس لطيبة، بعد قتله للتنين يبذر أسنانه في الحقول. وقد تم استدعاء هذه الأسطورة كذلك في قصيدة نرفال: (Delfica) والكهف، المشؤوم على الزوار الغافلين، حيث ترقد البذور القديمة للتنين المهزوم». من تلك الأسنان التي بذرها كادموس، كما تبذر حبوب القمح في الحياض، يطلع محاربون مسلحون. ذلك كل ما يحتاجه كلوديل ليكوِّن صورة كائن ولد فعليا من بذرة ـ الصبار ـ ذلك الذي أنعمت عليه الطبيعة بالسيوف. إننا هنا أمام مزج رائع لتصوير دقيق: الفانتازي الميثولوجي، وصورة استعارية من عالم النبات.

إن شراسة الصبار يعززها نعته بـ «صبار رهيب» فهو يضفي على الموصوف دلالة القوة لكونه مخيفا، ومكتسبا قوة إضافية مجاز ce hoplite التي تعني «جندي المشاة اليوناني المدجج بالسلاح»، ولأن حرف (h) غير منطوق في الكلمة الفرنسية فكان لابد لأداء النطق أن يكتب cet hoplite، بيد أن كلوديل في الغالب يوظف الصيغة المخالفة للقاعدة؛ إنه يغازل اللغة اليونانية. ففي اللغة اليونانية ثمة تلفظ أساسي يدل عليه أداء صوتي يسمى التلفظ الأجش rough breathing، على العكس من عدم النطق أو غير الملفوظ. smooth breathing هذا التلفظ المنطوق في اليونانية يقابله حرفيا في الفرنسية حرف (h) الاستهلالي. ولكن هذا الحرف (h) ليس منطوقا دائما، وفي حالة كلمة hoplit فإنه ليس منطوقا. وبجعله منطوقا يخلق كلوديل أثرا صوتيا يستثير شيئا موجعا. إن تسمية طريقة في النطق بالتنفس (breathing) أمر شاذ: فهو يذهب بالسمة الإنسانية في «التنفس» إلى مدى أبعد عند نعتها بكونها رقيقا smooth أو أجشا rough، ولعب على الكلمات يغدو ملائما. وبفضل التناص مع اليونانية، تبدو (ce hoplite) وكأنها تجسد وحشية الجندي البربرية. هذه الوحشية تتصاعد مع المجاز «أرض ضارية» (sol feroce)، الذي يجعل الشمس هي المولِّدة لوحشية الجندي المفرطة.

إن كلمة «قلب» في «قلب السيوف» مؤلفة من تركيب لفظي من ثلاثة عناصر؛ وهذا التركيب وحده كان كافيا لإثبات أن لغة النص لغة شعرية. ولكن النثر الشعري يمكن أن يتحقق خارج النوع الأدبي الذي يشغلنا هنا. إن ما لا يزال يتحتم إثباته هو كون شعرية الأجزاء المكونة للنص متصلة بخاتمته. في غضون ذلك فلنرى ما الذي يتألف منه هذا التكوين المركّب. إن كلمة «قلب» *Coeur* تحمل معاني مختلفة في سياقات ثلاثة: السياق الإنساني، والنباتي، وفي سياق

ذلك النبات الشوكي على وجه التحديد. وقد رأينا على المستوى الإنساني أن الصبار كان مشابها للمحارب اليوناني. وعلى مستوى النبات يمثل اللب، قلب الشجرة؛ فمجاز الإزهار قد ارتبط بصلات استعارية تؤنسنه «قلب»، «عضو» عاكسةً حيوية الشجرة. وفي نهاية الأمر فإن كلمة «قلب» تعمل على مستوى يتوسط ما بين النباتي والإنساني، ناتج عن اللعب بالكلمات في صيغة «قلب [النبات] الشوكي» التي ينبغي أن ترد على الذهن لأن كلمة «الشوكي» واردة في النص. فقلب النبات الشوكي ليس فقط هو اللب لثمرته اللذيذة، بل إنه كذلك استعارة للقلب الإنساني المتقلب. إنني لا أزعم أن كلوديل يحاول جعلنا نعتقد في صبار من نوع ما يتسم بالقسوة؛ بما يعني القلوب الغادرة القاسية تجاه محبيها. فهذا أمر سخيف. ولكنني أزعم أن كلا من الصلتين الحرفية والاستعارية بين كلمتي «قلب» و «شوكي» تجعل من الممكن لكلمة «شوكي» أن تعزز وتحفز كلمة «قلب» لتمنح «القلب» واقعيةً وحياةً تدعمان تشخيص وتجسيد «المحارب اليوناني» hoplite.

إن الغرض الموضوع للنص هو تكوين صورة المحارب اعتمادا على أية ذريعة، ولو من دون أدنى قدر من احتمالية الصدق. وهذا الهدف المحدد صارخ الوضوح في مسألة «لون البحر والدرع». فلون البحر في الحقيقة تم تحفيزه دلاليا من خلال الوصف «الأخضر البحري». فالأخضر القاتم هو لون أوراق الصبار: والقاموس يعرف هذا اللون بأنه لون البحر. بيد أن «لون الدرع» لا وجود له مع ذلك اللون، وله فقط تحقق شكلي: في إطار الجناس الاستهلالي alliteration، حتى لو كان جناسا صوتيا، بين البحر (de mer) والدرع damure لا يصاغ لشيء سوى الرغبة في عمل سيمترية symmetry. ومن الجدير بالذكر أن هذا الفراغ داخل الجملة، الذي استهل بإغواء السجع والتكرار، تم ملؤه تلقائيا بكناية الجندي: فارتداؤه الدرع يكرر على المستوى الأسلوبي ما كان النص يكرره منذ البداية: أن الصبار يشبه محاربا رهيبا.

ويتولد التأثير ذاته من عبارة «الصفائح الشوكية لمناشيره المهولة»، التي تنقل إلى الحقل المعجمي لبستان مسالم وإلى معجم العُدَد الحِرفية ما كان معبرا عنه من قبل في لغة حربية. فالمنشار يمثل لدى الحِرفي ما يمثله السيف بالنسبة للمحارب. فتحويل الدال transcode قائم على مشابهة جزئية: خاصية القطع فيهما.

إن الجملة الأخيرة كلها تعمل على إبراز الكلمة الأكثر لفتا للانتباه: المسحاة herse إنها لافتة للانتباه بداءة؛ لأنها تتجاوب في نطق الحرف h فيها مع hoplite فتكرر التقاء الحرفين الصائتين في (sa herse) (Ce hoplite) يعزز الصلة بينهما: الأولى تمثل الصورة المجازية للمحارب والثانية تمثل الكناية لتلك الصورة المجازية. وتفوق المسحاة، بوصفها كناية، كثيرا، مجرد الأداة الزراعية التي هي دال عليها: فالمسحاة - أيضا - تكتسب شراسة الصبار. هذا ما تفعله على ثلاثة مستويات في الآن نفسه؛ ذلك أن كلمة مسحاة herse تعد مفصلاً من نوع ما، رابطة تتقاطع عندها ثلاثة سياقات دلالية، ثلاثة مشتركات من الأفكار التي تعود جميعها إلى الصبار. وهو نوع الرابطة نفسه الذي وصل ما بين متواليتي السرعة والعجائبية في قصيدة رامبو. ويتكئ الارتباط بالصبار على المعاني المعجمية الثلاثة لكلمة «المسحاة»:

١. «أداة من أدوات الزراعة مجهزة بصفوف من الأسنان».

يقول نص كلوديل: «سوف يظل يشهر مسحاته، صفا وراء صف».

٢. شبكة التحصين، قضبان حديدية تستخدم لحماية مدخل حصن.

وبذلك تستعمل المسحاة كناية عن التحصن. والصبار، بافتقاره كليةً لرقة وهشاشة النبات، يكون محصنا جيدا. إن الكلمات (صاري، راية)، و (أحشاء آخر مربع) Le dernier carre ترتبط بالمعنى الثاني للمسحاة. وعبارة

«آخر مربع» مصطلح حربي مستمد من التكتيكات الحربية القديمة: حيث كان الجنود المشاة يصفون على شكل مربع كحصن بشري، فيصنعون بأجسادهم متراسا (عبارة «مربع واترلو الأخير» كليشيه مألوف للدلالة على خندق المقاومة الأخير).

٣ ـ وأخيرا، يولد المعنى الثالث للمسحاة herse الصورة الوحيدة للصبار التي تفلت من مجاز الحرب وتعد في الحقيقة شاذة عنه: «الشمعدان المفرّع» [شمعدان الكنيسة أو المعبد.] وهذا تمثيل دقيق للحالة النباتية، لأن جزع الصبار وأوراقه المنتشرة تمثل في الواقع صورة لقنديل ضخم ذي فروع عدة. مخلصا للواقع كما هو، وبعيدا عن الحرب أو ما يتعلق بها، لا يزال هذا المعنى يكرر الثابت الشكلي مبتدئا بـ «المسحاة» herse، التي يتمثل معناها القاموسي الثالث في: «شمعدان الكنيسة الثلاثي بأسنان للإحكام على الشموع».

إن الكلمات المحورية في النص هي: كادموس Cadmus، البطل المحارب والذي يبذر البذور كذلك، والمسحاة herse التي عرضنا لمعانيها المتعددة توا: تلك الكلمات تعطينا مفتاح النص كقصيدة نثر. ومن خلال تلك الكلمات الركائز أو المحورية يتقاطع السياقان المحارب/النبات: وصيغة letendard enracine (الراية المغروسة) هي الصيغة النموذجية كشاهد، لأنها قاسم مشترك بين السياقين في الآن نفسه.

إننا نرى الآن، في لعبة الانتقال هذه من شيء إلى شيء، أن كل الدوال تتلاقى في الوقت نفسه بمدلولات عدة. فالنص يبدأ مع صورة للحرب وينتهي على النحو نفسه تقريبا.

بيد أن هذا الافتراض لا يكون ظاهرا إلا من جهة المعنى. ولكن فلنختبره من جهة الشكل. يبدأ النص بكلمة «سن» dent، السن الوحيد الذي له صلة بالموضوع في سياق نباتي لأنه السن الوحيد الذي يعني كذلك «البذرة». وقد مضى النص بكلمة سن إلى مدى أبعد بواسطة «*المسحاة*»: بأسنانها الحادة في معانيها الثلاثة. مرادف متصل بالنظم يسري خلال الصور والأصوات المتنوعة لهذين المتواليتين أو السياقين المزدوجين. فالمتواليات تجعل من النص تنويعة على موتيفة واحدة، موتيفة تواؤمها ذو صياغة مركبة من خلال التعبير المتداول: الصبار محارب «مدجج بالسلاح حتى الأسنان».

هذا المقطع الشعري المكتفي بذاته يمثل فكرة خيالية عن قتالية النبات، وتشكل جزءا من قصيدة أكبر بعنوان «ساعات في البستان». والمقطع اللاحق عليه هو تأمل فلسفي. وهو معقد في تركيبه مثله مثل الصبار، ومتصل بصورة مماثلة مع النص. فالبستان يعد مسرحا للتأمل وساحة للتجوال في الوقت نفسه. فمنذ المشائين(٧)، صار التجوال دالاً على التأمل. ومن الجانب الآخر ـ ولوجا إلى صلب الموضوع، وبالأحرى استكشافا لمشكلة ما ـ يكون ممثلا بصيغة تقليدية بأن يكون اتجاهه نزولاً. حيث تُخفي الحقيقة، في أمثولة شهيرة، في قاع بئر. يتحدث فيكتور هوجو عن «انحدار الخيال» بما يشتمل على المنحدر، والانحدار، والسلم الحلزوني الداخلي، تلك الصور المفضلة عن الخيال منذ الرومانسيين. وقد استخدم كلوديل السلم الحلزوني في عمل آخر من أعماله، في كتابه Dutch painting إنه يصف لوحة الفيلسوف لرمبرانت ويدون ملاحظة على هامش الصورة، عن السلم الحلزوني الرمزي:

الطريق المستخدم ليؤدي بالابن الضال إلى التلاشي في الأفق، قد طوته لوحة رمبرانت، جعلت منه سلما حلزونيا، هذا الحلزون الذي يوظفه للهبوط درجة درجة إلى أعماق التأمل.

إن كلمة «الحلزوني» cochleaire صفة من حلزونة cochlea أو قوقعة، وهو مصطلح طبي يدل على الجزء الحلزوني من الأذن الداخلية. فحين يصف كلوديل اللوحة، فإنه يصف معا وفي الوقت نفسه السلم الحلزوني الرمزي والأذن المستقيمة للفيلسوف متيقظ الذهن.

ولنعد إلى البستان حيث ينمو الصبار، وحيث تجوال الفيلسوف. ذلك البستان له شكل شديد الغرابة؛ فهو ليس متعرجا على شاكلة البستان الإنجليزي، ولا هو

هندسي على شاكلة البستان الفرنسي. إنه ممر يتخذ شكلا حلزونيا، وينتهي هذا الشكل الحلزوني ببئر. وبالضرورة ستخمن الكلمات التي يستخدمها كلوديل لوصفه: «الحلزون الذي ينطوي على ممر دائما ما يردني مرة أخرى لنقطة محورية محددة، كما في لعبة الإوزة، مرتدا إلى أكثر الأماكن سرية، إلى جانب البئر». إن هذا مقطع تام. وتقوم وحدته على حقيقة كونه صورة للتأمل، وإصغاء ميتافيزيقيا للكون. إن تنويعا مجازيا على كلمة «فيلسوف» Philosophe يقوم بتحويل هذه الصورة: فهو مشّاء (مشي البستان)، وهو متيقظ الذهن، وماورائي ميتافيزيقي (السلم الحلزوني، والبئر).

وختاما، فقد نوَّعتُ في النماذج التي قدمتها بغرض أن أوحي بتعددية الأشكال التي يمكن أن تتخذها قصيدة النثر. لم أدّع، بأية حال، أنني أشرت إلى كل الاحتمالات لها، ولا سقت أية فكرة عن كل أصنافها. ولكن في داخل الحدود المفترضة بالضرورة، فإن هذه النصوص تمتلك كل الثوابت المبيَّنة التي تختلف من نص لآخر، بالرغم من أنها كلها تشترك في خاصية الشكل والمحتوى الواصل بينها على نحو لا يمكن التنصل منه، وجعل تكوين المعنى تابعا لتكرار شكل ما أو التنويع على هذا الشكل. هذه التبعية بحد ذاتها من شأنها أن تكون كفيلة بإثبات أن هذه القطع النثرية مبنية كقصائد.

وأحب أن أمضي لمدى أبعد. إن قصيدة النثر يمكن تمييزها على الفور؛ فالنص غير منظوم ومع ذلك فالقارئ يشعر بوحدة الشكل فيه كما لو أن له قالبا نثريا. ومن ثم فإنني أسوق الطرح التالي: إن الفارق بين قصيدة النثر وقصيدة النظم يتمثل في أنه في هذه الأخيرة تكون للقالب الشكلي خصائص دائمة مخصصة لكل الأغراض التي يحتويها، ولكل النصوص التي يرغب المؤلف في إدراجها فيه. أما في قصيدة النثر، وعلى العكس من القصيدة المنظومة، فالقالب مخلوق ومرتجل لهذا الغرض بالذات، مبني على أساس المحتوى الموضوع فيه ومُواءَما ومتشكلا عليه، تماما كما يكون المحتوى مواءما ومتشكلا على النظم في القصيدة المنظومة. إن الثابت المخلوق والمرتجل لهذا الغرض هو ما يحل محل النظم. الثابت الذي ليس مُصَنَّعا سلفًا كما في طريقة النظم. وهو ليس سابقا على النص مثلما الحال في العروض. إنه يخلق هيكله في النص في اللحظة التي يتم فيها إدراك عناصر متكافئة مع بعضها البعض بفضل المعنى، على الرغم من الاختلافات في السطح الظاهري: ومتكافئة مع بعضها البعض بفضل الشكل، بالرغم من الاختلافات في المعنى. فهذا الثابت ليس موضوعا من قِبل التقاليد المتوارثة، كما في الوزن السكندري والوزن عشري المقاطع؛ إنما يتم خلقه بفعل التنظيم الداخلي الخاص للنص. ويبقى الثابت كما هو من بداية النص وحتى نهايته. تماما كما يظل النظم كما هو، يمكن إدراكه دائما، بغض النظر عن أية كلمات يمكنها أن تعطيه تعيُّنه المتجسد.

الهوامش

(١) تكرار الكلمة ذاتها في أوائل الجمل أو الأبيات المتعاقبة.

(٢) الثوابت هنا بالمعنى الرياضي للمصطلح؛ حيث الثابت هو القيمة الثابتة التي لا تتغير في المعادلة. [المترجم]

(٣) إشارة إلى يوحنا المعمدان، الصوت الصارخ في البرية.

(٤) البومبونة pompon: كتلة أو كرة من ريش أو حرير توضع للزينة في مقدمة بعض قبعات الجند. [المترجم]

(٥) تشير الكلمة في حالة الإفراد، سواء في الفرنسية orniere أو في الإنجليزية rut، إلى الدورة النزوية عند الحيوان أو إلى حالة الاهتياج الجنسي عند بعض الحيوانات. [المترجم]

(٦) ربما يكون هناك تفسير آخر لعدم استخدام الشاعر كلوديل للكلمة الصحيحة agave للدلالة على هذا النوع من الصبار غير كونه خطأ شائعا كما فسرته هيرمين ريفاتير. ففي الأسطورة الاغريقية أن لكادموس أربع بنات إحداهن تدعى Agave، وهو الاسم نفسه لذلك النوع من الصبار الذي تشير إليه المؤلفة، فربما لم يرد الشاعر استخدام هذا الاسم حتى لا يفسر بناء على علاقته بابنة كادموس في الأسطورة الاغريقية فيغير ما قصد اليه في تصوير الصبار في القصيدة. [المترجم]

(٧) أتباع أرسطو الذين كانوا يتعلمون معه وهم يتجولون[المترجم].

محي الدين بن عربي:
ميراث الأمة المنسي

عرض وترجمة: هدى المطاوعة*

لماذا يعكف الغرب على دراسة الميراث المنسي من الثقافة العربية والإسلامية اليوم بالذات؟ في نهاية شهر ابريل ٢٠٠٤ دعيت من قبل قسم دراسات الشرق الأوسط الى الملتقى الذي يقيمه القسم كختام للسنة الأكاديمية. كان من ضمن المحاضرين الدكتور أمين نخلة، وهو أمريكي من أصل عربي يعمل كمستشار لشؤون الشرق الأوسط بالحكومة الأمريكية. كان واضحا ان الحكومة الأمريكية تحاول جاهدة أن تمول البحوث العلمية حول الثقافة الإسلامية وحول الشارع العربي الإسلامي لمعرفة الأسباب الخفية وراء «صمته تجاه ممارسات العنف والإرهاب التي تمارس بحق الشعب الأمريكي» كما ذكر المحاضر. وبعد عدد من الأسئلة التي وجهت الى المحاضر. طرحت الباحثة سؤالا أعقبه الصمت والحرج من قبل الحضور والمحاضر. السؤال يبدو شديد البساطة بالنسبة لأي أكاديمي ولكنه يفضح ازدواجية المثقف وجبنه أمام مواجهة دوره العلمي والتنويري بصرف النظر عن انتماءاته الوطنية والعرقية وميوله السسياسية أو مصالحه الشخصية. مالذي تريده الحكومة الأمريكية من تمويل البحوث لتوجيه الأكاديميين لدراسة المجتمعات المهمشة من قبل السياسة الأمريكية والغربية لعقود زمنية عديدة؟؟ هل الهدف هو الالتفات أخيرا الى ضرورة الاعتراف بوجود «الآخر» وإعادة الاعتبار إليه بعد أن تم انكاره وتجاهله وتجاوز الدور الحضاري الذي لعبه على الساحة الفكرية لقرون كان فيها وسيطا شريفا بين الحضارات البشرية وبين المجتمعات والثقافات والمدنيات المختلفة؟؟ أم هي مناورة جديدة للمزيد من الدراسات والبحوث لدراسة نفسية الآخر بهدف تحييده وتهميشه حتى لا يكون له أي صوت أو فاعلية في الثقافة المعاصرة تماما كما حدث في أوائل القرن الماضي الأمر الذي أنتج الصراع والتأزم الأمني العالمي الذي يعيشه العالم اليوم؟؟

حادثة الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١ التي هزت العالم الغربي وأذهلت رجل الشارع بنفس القدر الذي أذهلت فيه المفكر الأكاديمي والسياسي المحنك رغم

* أكاديمية من البحرين تقيم في اوهايو بأمريكا

شراستها وتعقيدها لم تفلح في تنبيه و إيقاظ القيادة الأمريكية الى فداحة السياسة التجاهلية التي انتهجها العالم الغربي تجاه الشعوب المهزومة في أعقاب الحربين العالميتين. الحادثة العنيفة التي لها أبعاد وإيحاءات شديدة التعقيد قد لخصت من قبل رئيس الحكومة الأمريكية السيد جورج بوش جونير (الثاني أو الأصغر) بأنها «كراهية العرب والمسلمين للشعب الأمريكي ناتجة عن غيرته من الحرية والرفاهية والديمقراطية التي يتمتع بها شعبنا» مرة أخرى يعيد الرئيس بوش الى رؤوسنا قضية من أهم القضايا البشرية التي شغلت المفكر في كل العصور بصرف النظر عن الظروف التي أنتجت هذا المفكر.

ضرب برجي مركز التجارة العالمية بواسطة طائرات مختطفة من قبل أفراد ينتمون الى أحزاب دينية تصنف بأنها مراجع للتخلف الفكري والحضاري هو بحد ذاته ضربة موجهة الى هذا النمط من التفكير الذي ينكر الآخر رفضا باتا مسرفا في إلقائه خارج الحسابات. مقولة الرئيس الأمريكي ليست إلا مقاوحة لاقتياد الرأي العام الأمريكي في نفس الوجهة الاستعمارية التي انتهجتها الامبراطورية الانجليزية لأكثر من قرنين»

مقولات ابن عربي تفجر اسلوب التفكير النمطي وتأخذ القارئ الى طبقات كونية غير عادية

استخدام المفكرين والخبراء العرب لخدمة أغراض سياسية، اقتصادية وعسكرية تدعم سياسة غير متوازنة على المستوى العالمي قد أثبتت خطورتها المميتة من خلال الحادثة المذكورة. لقد استخدمت قوى «التخلف» نفس المنطق العسكري العنيف وضربت رموز «الحضارة» و «المدنية» بنفس العقلية التكنولوجية المعقدة البعيدة عن المنطق السوي والحكمة المنادية بضرورة التصالح بين الشعوب والثقافات البشرية إن كان هناك أمل في إنقاذ البشرية من الدمارالبيئي والعسكري.

نحن لم نلتق بابن لادن ولا بأفراد القيادة التي يتزعمها ولا نتفق معهم على مبدأ العنف الذي يكون ضحيته أبرياء ليست لهم أي علاقة مباشرة بالاضطهاد الذي يعانيه الشعب الفلسطيني أو الشعوب العربية والإسلامية المقموعة من قبل حكامها المتعاطفين أو المدعومين من الحكومة الأمريكية. ولكن لابد من الإعتراف بأن ابن لادن ما هو إلا ابن غير شرعي للحكومة الأمريكية التي تبنته لخدمة مصالحها في الحقبة الماضية. هذا الإبن غير الشرعي للحكومة الأمريكية وجد شرعيته في جذوره الإسلامية وانقلب على النظام الذي تبناه لسبب لا يخفى على الخبراء الأمريكيين. تثير الصحف الأمريكية اليسارية بين آن وآخر حقيقة ان عائلة ابن لادن وعائلة بوش ترتبطان بوثائق وأعمال تجارية. كذلك تلمح هذه الصحف بأن هناك شواهد موثقة بان أفرادا من القاعدة كان لهم أكثر من لقاء سري سواء في واشنطن أو خارج أمريكا وذلك قبل الحادثة المذكورة مما يثير الشك بأن توجه الرئيس بوش يعكس توجها أزليا لحزب اليمين الأمريكي وهو دعم الإمبراطورية الاستعمارية الجديدة.

زبدة القول ان أمريكا تضغط على المؤسسات العلمية خلال الأزمة المالية التي تمر بها هذه المؤسسات والناتجة عن اقتطاع جزء كبير من ميزانياتها، وذلك لإجبارها على توجيه البحث العلمي لخدمة الأغراض السياسية، الأمر الذي ترفضه بعض المؤسسات العلمية والجامعات المرموقة في أمريكا. التوجه لدراسة الإسلام والمجتمع العربي والإسلامي لن يكون قط بهدف التعرف الى «الآخر» وإعادة الإعتبار إليه كجزء أساسي من تكوين البشرية بمختلف طبقاتها الإجتماعية والثقافية والفكرية. على الأقل نستطيع الجزم بأن هذا لن يتحقق أبدا خلال سياسة بوش الذي رشح نفسه للرئاسة للفترة القادمة. وربما لن يتحقق هذا التوازن الحضاري المرهون

بالأمن العالمي تحت سياسة الخليفة الجديد سواء كان منتميا الى الحكم الجمهوري أو الديمقراطي. فتاريخ السياسة الأمريكية يشير إلى أن الحزبين ليسا الا وجهان لعملة واحدة.

التساؤل المطروح هنا ليس تساؤلا سياسيا بقدر ماهو مسؤولية فكرية وحضارية. هل يجرؤ الأكاديميون الأمريكيون والخبراء الأمريكيون العرب على تنبيه الحكومة الأمريكية للخطر الفادح الذي ترتكبه الحكومات الغربية التي تعمل على إعادة المقولات والسياسات الإستعمارية التوسيعية القديمة التي أنتجت الصراع الفكري، الديني والاجتماعي الذي يعايشه العالم اليوم والذي من نتيجته الطبيعية حدوث التطرف الديني الذي أنتج العنف؟؟

بالرغم من الهدف السلبي وراء البحوث العلمية التي تبحث في الميراث الفكري الإسلامي، هناك إيجابيات أيضا لا يمكن انكارها. أهم هذه الإيجابيات هي إعادة الذاكرة الى المجتمع الإسلامي والمجتمع العربي حول أعلام وفلاسفة الفكرالإسلامي الذين نبذتهم شعوبهم لأسباب ومصالح سياسية وفردية دون توجيه أي اعتبار الى الرسالة الفكرية العميقة التي تنطوي عليها بحوثهم ومؤلفاتهم. ومن هؤلاء الفلاسفة والمفكرين الحلاج وابن عربي. في هذه العجالة سوف أتعرض لابن عربي وذلك لميراثه المعقد الذي حير علماء الشرق والغرب والذي يعكف أساتذة الجامعات الأمريكية على دراسته وفك طلاسمه. لقد ادعى ابن عربي ان مقولاته هي شروح وتفسير للرسالات السماوية وانه قد استقاها عن طريق وحي وقد أقسم بأنه قد التقى بالرسول محمد (ص) وان الرسول قد منحه موافقته لتبليغ هذه الشروحات. هذا الرأي أثار حفيظة الكثيرين من المفكرين الإسلاميين وحتى المتصوفة في عصره وحتى أساتذته من المتصوفين الذين انصرف عنهم ابن عربي وخالفهم في توجهاته الفلسفية. لم يسع ابن عربي كغيره من المفكرين والقضاة في عصره الى منصب حكومي أو الى حظوة سلطوية بالرغم من تعاطف بعض الحكام معه. لقد تفرغ لرسالته الفلسفية وخص مجموعة صغيرة من تابعيه بما تنطوي عليه هذه الأفكار من جواهر نفيسة شبيهة بالطلاسم العسير استيعابها. رسالة ابن عربي ببساطة شديدة هي ان العلوم الباطنية لا تتنافر ولا تتضاد مع العلوم الظاهرية. وان وحدة الكون لا تتعارض مع الوحدة الإلهية بل إنها تؤكدها. إن تعاليم ابن عربي كما يقول الباحثون الغربيون تسبب الدوار لتعقيدها الشديد وصعوبة متابعتها بواسطة اسلوب التفكير العادي الذي اعتدناه. ان مقولات ابن عربي تفجر اسلوب التفكير النمطي وتأخذ القارئ الى طبقات كونية غير عادية. رسالة ابن عربي تعترف بأن العقل البشري غير قادر على إستيعاب فكرة الألوهية المعقدة وأن استيعاب هذه الفكرة تدعو إلى الكثير من المجاهدة والتأمل المتواصل الذي يفرض الانقطاع التام عن ممارسة الأنماط الحياتية الروتينية التي تخلق الصراع في ذات الإنسان نفسها عند كل موقف سواء كان بسيطا أم معقدا. الصراع مع «الآخر» ماهو الا امتداد للصراع مع الذات. وما تقدم مما شرحناه حول أزمة الحكومة الأمريكية اليوم ينطوي تحت قضية «الذات والآخر» والتي سنتعرض لها في مقالات ومواضع أخرى. حسبنا الآن أن نشير الى ضرورية فهم الفيلسوف الإسلامي محي الدين بن عربي الذي أصبح اليوم محط أنظار المفكرين العالميين. حسبنا في هذه العجالة أن نشير الى ضرورة تجاوز التعصبات الدينية التي أوقعت الفكر العربي والإسلامي في الركود والتخلف عن مسيرة الفكر البشري التنويري بهدف مصالح سياسية فردية مستترة هدفها الظاهري الإصلاح الديني وباطنها يفضح نفس المشكلة الأزلية «الآخر». القاء حق الآخر في التفكير الحر هو ضد منطق الإسلام. لقد نسى علماء الإسلام أو تناسو على مدى قرون بأن الإسلام كان ثورة على

التقليد الفكري للآباء والأجداد. بدأ الإسلام كثورة فكرية تساوي بين الأجناس والطبقات البشرية ولذلك ما زال يحقق نجاحات منقطعة النظير في جميع أنحاء العالم. إلقاء «الآخر» وتهميشه بحجة ان «الآخر» غير قادر على التفكير او ليس له حق التفكير هو نفس المنطق الاستعماري القديم والحديث وانه نفس المنطق الذي حاربه الإسلام في بداية ظهوره.

كتاب ابن عربي في التراث الاسلامي المتأخر: صنع المخيلة الجدلية في العصور الوسطى للدكتور ألكسندر كنيش ١٩٩٩ هو أحد المؤلفات التي أعتزم ترجمتها للجهد المكثف المبذول في انتاجه. لقد أمضى المؤلف حوالي سبع سنوات في إعداد بحثه حول ابن عربي وسافر الى عدد من دول المشرق والمغرب العربي والأوروبي جريا وراء مصادره المتنوعة والتي تشمل المؤلفات الفارسية، والتركية والأردية، والتتارية، والأزبكية، والماليزية وبعض اللغات الأخرى التي يتكلم بها العالم الإسلامي. يرى المؤلف بأن المؤلفات العربية حول إبن عربي موجودة في المؤلفات غير العربية ومعظمها دفاعات عن الفيلسوف أو أعظم الأساتذة كما كان يلقب من قبل معجبيه، وهي مكتوبة من قبل كتاب فرس، هندوسيين، أناضوليين وترك من آسيا الوسطى. وثانيا معظم كتابات العلوم الدينية وموضوعات الفكر الشائكة حول ابن عربي ومدرسته مكتوبة بالعربية لغة الصفوة من أساتذة القرآن. معظم النقاشات حول ابن عربي في المصادر الإسلامية غير العربية تشتمل على تعليقات موسعة أو مجرد نشر لأفكار ابن عربي ولا تعد مساهمات فكرية في القضايا الفكرية الشائكة التي يطرحها ابن عربي. كان هدف الكاتب رصد الكتابات التي تناقش فكر ابن عربي منذ بدايتها حتى الآن. ولكن في منتصف البحث أدرك المؤلف صعوبة تحقيق ذلك لأن كل قرن يضيف مئات المؤلفات حول فكر ابن عربي ولا يمكن متابعتها في كتاب واحد. والأعقد أن معظم الكتابات التي تم انجازها في العصور المتأخرة لا زالت غير منشورة وسوف تمر سنوات عديدة قبل نشرها وتصنيفها. لذلك يركز المؤلف على الكتابات المميزة التي تسهم في الخلاف الفكري الذي يطرحه ابن عربي.

ينبه المؤلف الى ضرورة فهم المؤثرات السياسية التي تبلورت في عصور معينة حول ابن عربي وخاصة دور بعض السلاطين العثمانيين في نشر أفكار ابن عربي وتبنيه كرجل الدين الأول للحكم العثماني. تواصل النقاش الفكري حول ابن عربي خلال حكم المماليك وحدث منع رسمي لتداول كتب ابن عربي لاعتباره متطرفا من قبل أستاذ وعالم عثماني يدعى كمال باشا زاد (٩٤٠ هجري، ١٥٣٤ ميلادي). كذلك يذكر الدكتور الكسندر كينيش بأن السلطان سليم الأول قد صرف منحة للعالم الإسلامي بمكة الشيخ أبو الفتح محمد ابن مظفر المعروف بالشيخ مكي، لتأليف اعتذار رسمي لأعظم الأساتذة وتبع هذا التقليد العديد من العلماء العثمانيين منتجين كما كبيرا من الكتابات الأدبية المؤيدة لابن عربي.

في القرن الرابع عشر الهجري وخلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين الميلادي تم طرح أشكالية ابن عربي من جديد بسبب التطورات السياسية والعقائدية. لم تسلم الدول الإسلامية المختلفة كالمغرب العربي وإيران والهند ودول آسيا الوسطى من هذه الظاهرة. ففي الهند احتدم الخلاف بشكل عنيف بين مؤيدي وحدة الكون وهم موالون لابن عربي والجانب الآخر الذي يؤيد وحدة الاشهاد المخالفين لابن عربي. القضية الفكرية المذكورة بدأت من علاء الدولة سمناني (٧٣٦ هجرى، ١٣٣٦ ميلادي) وتم فيما بعد بلورتها بواسطة المصلح الإسلامي أحمد سيرهندي (١٠٣٤ هجرية ١٦٢٤ ميلادي). لماذا كان ابن عربي مهما لمجتمعات في غاية التنوع وفي حقبات تاريخية مختلفة إذا؟؟ كتاب الدكتور ألكسندر كينيش هي محاولة لطرح إجابة على هذا السؤال.

قيام الباحثة بعرض هذا الموضوع ناتج عن إيمان عميق بأهمية المراجعة الفكرية للتراث للاستيعاب الحاضر وللتنقيب عن أسبابه في الماضي السحيق. هل التخلف عن دورنا الثقافي والحضاري اليوم يعود الى شعور دفين بالهزيمة الفكرية التي تعرض لها عدد لا يستهان به من المفكرين العرب والإسلاميين على مدى قرون؟؟ هل الهزيمة الفكرية هي التي جرفت المفكر العربي والمفكر المسلم الى التخبط في مسارات بعيدة عن الهواجس الحقيقية التي تشغله ليأسه من هذه الأمة ومن قدرتها على حماية مفكريها وتأمين العيش الشريف لهم بعيدا عن سطو الحكم وبعيدا عن التملق والمجاملة التي تهدف الى إتقاء شر «الآخر». إذا كانت أسباب تخلفنا عن المشاركة في صنع الخطاب الحضاري اليوم ليست من اختصاص الحكام أو المفكرين أو علماء الدين أو الكتاب فجدير بنا أن نغلق صحفنا وأن نلغي أقلامنا وأن نغلق مدارسنا ثم بلا فخر أن نحفر قبورنا بأيدينا، إذ عار على المثقف أو المفكر النزيه أن يرضى بعيشة الكلاب حيث يتناول ما يتساقط من موائد الغرب ويعيد اجترار كل ثقافته وخطاباته الفكرية والعقائدية. هذا ليس للتقليل من أهمية الغرب لنهضتنا الفكرية و لا التقليل من ضرورة احتساب « الآخر» في صنع النهضة البشرية. اننا بحاجة الى الآخر لنحيا ولنواصل التقدم الحضاري بصرف النظر عمن يكون هذا «الآخر»: أهو الجنس الآخر الذي أسقطته المجتمعات العربية والمجتمعات الإسلامية من حسابها؟؟ أم أن «الآخر هو جارنا الأول أو السابع أم هو عدونا؟؟ ان «الآخر» هو القوة الأساسية والفاعلة لتفجير طاقاتنا سواء شئنا أم أبينا. أن فهم رسالة ابن عربي الظاهرية والباطنية سواء في الفتوحات المكية أو في فصوص الحكمة هي مجمل هذا المعنى. *إنها دعوة للتأمل في «الذات»* وفي «الآخر» باعتبار الآخر مكملا وضروريا للذات. قد يكون الآخر هو «الله» سبحانه وتعالى كما تنص عليه ظاهر الأديان أو الكون بأشمله بما فيه الذات وفكرة الألوهية كما تقود اليه أفكار ومقولات وشعر ابن عربي. هذه الرسالة حول ضرورة فهم ابن عربي موجهة الى القارئ العربي وغير العربي. انها رسالة موجهة الى الإنسان الحر في أي مكان من العالم بصرف النظر عن جنسه، جنسيته، انتمائه العرقي، السياسي أو الديني بأمل الخروج من الكهف السحيق الذي يسقط فيه الإنسان اليوم.. بهدف استيعاب «الآخر» كضرورة مكملة لفهم الذات و كضرورة للاستمرارية الحضارية على هذا الكوكب.

من هو ابن عربي؟؟

قلة هم رواد الفكر الاسلامي الذين تمتعوا بالشهرة التي حظي بها محي الدين بن علي العربي أو ابن عربي كما هو معروف في المشرق الاسلامي.

هكذا يبدأ استاذ التاريخ الاسلامي و رئيس قسم دراسات الشرق الأدنى بجامعة ميتشيجان بالولايات المتحدة الأمريكية والذي أمضى حوالي سبع سنوات عاكفا على تتبع آثار ابن عربي في المشرق والمغرب العربي خلال مراحل تاريخية مختلفة مر بها الفكر العربي والاسلامي. يستهل دكتور كنيش كتابه بسرد أحجية ابن عربي (٥٣٨– و٥٦٠ هجرية، ١٢٤٠ – ١٢٦٥م) الذي أثار زوبعة بين علماء وفلاسفة المشرق والمغرب، لم تهدأ لا في حياته ولا حتى بعد مضي قرون على وفاته.

بالرغم من أن هناك عشرات المؤلفات الأكاديمية ومئات من الموضوعات التي تولت شرح فكر ابن عربي، لا يزال ميراث ابن عربي يمثل أحجية تحير قراءه المسلمين وغير المسلمين. لا يزال ابن عربي يمثل تحديا فكريا للباحثين و خصوصيته الشديدة تتمثل في *هالة الغموض والخلاف الذي يغلف اسمه* خلال ما يزيد على السبعة قرون الأمر الذي جعله ذا جاذبية ليس للأكاديميين فقط ولكن أيضا من غير

المتخصصين ومن بينهم جمهور واسع من مسلمي الدول الاسلامية ومن العالم الغربي.

نبذة عن حياة ابن عربي وأعماله:

محمد بن علي بن محمد ابن العربي كما كان يطلق على نفسه في كتاباته، أو محي الدين ابن عربي كما كان معروفا لدى مسلمي الشرق. ولد في عام ٥٦٠ هجرية، ١١٦٥ ميلادية في مدينة مارسيا بالأندلس. في طفولته تعرضت دولة المرابطين التي حكمت المغرب والأندلس لما يزيد عن قرنين الى انقلاب بواسطة قوة بربرية جديدة هي المهدية. في خضم مرحلة التحول في السلطة كان والد ابن عربي الذي ينتمي الى أسرة عريقة نافذة، كان يملك منصبا حكوميا مهما في قضاء مارسيا تحت رئاسة والي يدعى ماردانيش. في ظل الحكومة الجديدة. بعد موت هذا الوالي انتقل والد ابن عربي وعائلته الى اشبيليا (اشبيلية) حيث تم تعيينه في الخدمة الحكومية بواسطة الوالي المهدي. تحت حكم المهديين تمتعت اشبيليا بنجاح غير مسبوق واصبحت بديلا عن قرطبة العاصمة القديمة التي كانت مركزا رئيسيا للثقافة والتعليم الاسلامي بالأندلس.

تمكن ابن عربي في يفاعته من الاستفادة من هذا الازدهار الثقافي الى حد بعيد، فقد تمت له دراسة العلوم الاسلامية التقليدية تحت رعاية أفضل علماء الأندلس في تلك الحقبة، وسريعا ما حقق نجاحا كبيرا في كل حقول الفكر خصوصا في العلوم الأدبية.

لم تتوفر معلومات كافية عن حياة ابن عربي غير العلمية والتي كان يشير اليها في المرحلة المتقدمة من مسيرته الفكرية بأنها غير ذات أهمية أو تأثير في الاتجاه التصوفي الذي أعقبها. هناك إشارات تذكر انه قد عمل كسكرتير لحاكم اشبيليا ولكن ليس هناك تفاصيل محددة عن المراحل الأولى لحياته والتي ظلت في حيز الغموض. هناك بعض التلميحات على لسان ابن عربي بأنه قد عاش حياة مرفهة كأي شاب يافع وثري ينتمي الى أسرة لها محتدها النبيل. هذا التلميح الخفي يشير الى حفلات البذخ واللهو والسمر والسهرات المخمورة التي يحياها رفقاؤه.

لقد حدث التحول الى الطريق الصوفي عند ابن عربي في فترة لاحقة بشكل مفاجىء وغير متوقع وبطريقة غير عادية، اذ ان ابن عربي قد بدأ يشعر بأنه تحت وطأة وحي يقوده الى نبذ حياته غير الربانية ويدعوه للتفرغ الى ما قد خلق له: وهو خدمة الرب. افترق ابن عربي عن أهل طبقته وبدأ حضور اجتماعات النساك والغوغاء المنبوذين من قبل علماء المسلمين وحاشية الحاكم لتصنيفهم كتنابلة جهلة او كمتسولين محتالين.

وبالرغم من سخرية صحبه السابقين واتخاذه موضوعا للتندر والتفكه لم يهجر ابن عربي اخوته الجدد في الله. كان تمسكه و اخلاصه وتفانيه لتحوله الجديد مشهوداً له طيلة حياته. وبسير ابن عربي على نهج أصدقائه من جماعة الصوفية الباطنية، انغمس ابن عربي في حلقات الدروشة والتصوف الروحي التي كانت تسبق مراحل طريق المتصوفة. كان يشاهد في حالة مستمرة من الابتهال والتضرع لله. أصبح يداوم على السهر والصوم والنذور والعزلة و الاستغراق في التأمل في نفس الوقت لهذه الممارسات الصوفية العملية. سعى ابن عربي الى دراسة الميراث الصوفي الأدبي التقليدي الذي جدد على أيدي أساتذة الصوفية الباطنية في اشبيلية. و بشهادة ابن عربي (التي كانت تخدم المصلحة الفردية وغالبا ما تخضع للتناقض خاصة في التسلسل الزمني) كان ابن عربي يذكر بانه سريعا ما استوعب كل ما يستطيع استيعابه من صوفية اشبيلية وبدأ يتجاوز شبه الجزيرة الأيبيرية في بحثه عن طريق أكثر تقدماً في التوجه الروحاني. طريقة بحثه المستمر عن المعرفة الباطنية قادته الى المغرب العربي حيث تمكن من الاستفادة من العديد

من ممثلي الصوفية المغاربة المتقدمين الذين كانوا يسعون الى طريقة الصوفية التي أسس من قبل الشيخ الصوفي أبو مدين (٥٩٤ هجرية، ١١٩٧ميلادية) الذي كان معروفا في الشمال الافريقي. وبعد ذلك، كما يقول ابن عربي نفسه انه استطاع ان يتجاوز أساتذته المغاربة في درجة التحصيل الروحاني وفي التمكن من التقاليد الصوفية. وبالرغم من صغر سنه استطاع الوصول الى درجة غير مسبوقة من الاستاذية الصوفية التي جعلت له مكانة شيخ صوفي متمكن محاط بحاشية مبجلة من المريدين والتابعين.

في سن الخامسة والثلاثين ترك ابن عربي الأندلس الى مكة لأداء الحج ولم يعد بعدها أبدا الى موطنه الأصلي الذي كان يتضعضع تحت وطأة الغزاة المسيحيين. واصل ابن عربي رحلته في المشرق وتلقى مزيدا من العلم على ايدي أشهر أساتذة الدين في عصره. لقد قضى سنوات عديدة في الحجاز ومنها زار فلسطين، وسوريا والعراق والأناضول. وأينما اتجه في تجواله كانت تصحبه جماعة من المريدين المخلصين والتي من ضمنها كان أشهر المروجين لتعاليمه. وبالإضافة الى دراسة الحديث - الذي كان شاغلا رافقه حتى المراحل الأخيرة من حياته - صار ابن عربي يدرس تعاليمه الخاصة لصوفية الحجاز والبقيع و قنا وسيوة وبغداد ودمشق. وبفضل علومه الباطنية والظاهرية المتميزة استطاع ان يجتذب الكثير من المؤيدين والتابعين الذين كان من بينهم بعض المسلمين النافذين في الحكم والسياسة والذين أغدقوا عليه وعلى مريديه بترف.

في سوريا تمتع ابن عربي برعاية أمراء الأيوبيين الذين خصوه بمنح مالية وعقارية. وفي الأناضول أيضا كون ابن عربي صداقات مع السلاجقة المحليين وحواشيهم، والذين كان من بينهم والد تلميذه السابق صدر الدين قناوي (٦٧٣ هجرية، ١٢٧٤ ميلادية). كان للعد الذي قضاه في المملكة السلجوقية أثره العميق على الحياة الفكرية لمسلمي الأناضول (رم) والذي أصبح مركزا مهما لتوصيل ونشر أفكاره الباطنية. وهناك أيضا كتب ابن عربي الكثير من أعماله الصوفية وقام بتدريب عدد من مريديه وتلاميذه. وفي نفس الوقت كان مستشارا ومرجعا لحاكم رم في القضايا الدينية والسياسية و ألف رسالة تتضمن نصائح عملية.

وبخلاف معاصريه الذين كانو يشغفون بالعطايا الحاكمية، كان ابن عربي ملتزما بصرامة بمبادئ الصوفية التى تنادي بنبذ السلطات الدنيوية حتى وان قبل أحيانا بالرعاية السلطانية فانه لم يسع لاقتناص فرصة او لتولي أي منصب حكومي لخدمة أي حاكم. ومن عام ٦٢٠ هجرية، ١٢٢٦ ميلادية حتى موته في ٦٣٠ هجرية، ١٢٤٠ ميلادية عاش ابن عربي في دمشق حيث تمتع بحماية الأيوبيين من العامة، و كان له أصدقاء من بين أصحاب النفوذ الديني في حكومة دمشق الذين كانوا يعدون أنفسهم بفخر من بين مريدي ابن عربي. وبفضل هذه العلاقات الوطيدة استطاع ابن عربي أن يبث تعاليمه الباطنية بحرية بالرغم من احتجاج بعض العلماء الاسلاميين في بعض الأحيان كما في حالة عز الدين ابن عبدالسلام. لقد ظلت حلقاته الدينية بشكل عام مقتصرة على حلقة ضيقة من تابعيه ومؤيديه المقربين الذين كانوا وحدهم القادرين على استيعاب خطابه الشديد التعقيد. بعد موته فقط حصلت تعاليمه الباطنية على جمهور أوسع من القراء.

لقد أحس بعض شيوخ وعلماء الدين المحافظين بالفضيحة في مواجهة تعاليم ابن عربي الجريئة وسارعوا بدمغها بالهرطقة وهذه النزاعات الفكرية هي موضوع الكتاب الذي نطرحه أمام المفكر العربي والعالمي في هذه العجالة.

في دمشق، كتب ابن عربي أعجوبته الفنية والفكرية «فصوص الحكمة» والتي تعد شديدة الذكاء بالرغم من

صعوبتها الشديدة واسلوبها العصي الممتنع حول النبوة والمجالات الميتافيزيقية الغامضة وطبيعة الإيمان الديني. في هذه الأطروحة المقارنة تعرض ابن عربي لعديد من القضايا الدينية الإسلامية الحساسة وطرح وجهات نظره الميتافيزقية التي تظهر ميلاناً قوياً الى الشمولية. ولجعل الأمر أكثر سوءا، كان اسلوب طرحه يناقض ويعرض بكثيرين من أصحاب الفكر التقليدي من قرائه مما جعله يواجه أقسى الانتقادات.

وبجانب الفصوص، حرر ابن عربي الفصل الاخير من انتاجه الموسوم بعنوان «الفتوحات المكية» وهو كتاب متعدد الفصول قد بدأه خلال اقامته بمكة وتابع مراجعته حتى آخر مراحل حياته. كان هذا الكتاب يضم ملامح المذكرات أو اليوميات الروحانية الى جانب كونه موسوعة للعلوم الاسلامية التقليدية من منظور باطني. بهذين العملين العملاقين اللذين ختما حياة ثرية بالنجاح أسلم ابن عربي روحه بسلام في عام ٦٣٨ هجرية، ١٢٤٠ ميلادية محاطا بمريديه وأقاربه. ويعد ضريحه اليوم في ضاحية من ضواحي دمشق مزارا يجذب العديدين من المعجبين بعبقريته الوافدين من أبعد الجهات.

ابن عربي يعد بحق من بين أهم الكتاب المسلمين الأكثر انتاجا. ميراثه الفكري يحتوي على ما يقدر بثلاثمائة الى أربعمائة عمل. ويتراوح حجم العمل الواحد مابين صفحتين للمواضيع القصيرة الى مجلدات ضخمة كما في حالة العمل غير المكتمل حول التعليقات القرآنية والفتوحات. المواضيع التي طرحها ابن عربي في كتاباته شديدة التنوع. اضافة الى ذلك فإن تناول ابن عربي للموضوعات الاسلامية التقليدية كان تناولا فريدا حيث انه يطرح تلك المواضيع من زاوية شديدة الخصوصية والغرابة نابعة من منظوره الشخصي العميق حول رؤيته الخاصة حول الله وحول العالم. وللطرافة فان طرح ابن عربي يبدو كما لو انه غير مهتم بالموضوع كموضوع بقدر ما هو مهتم بدلالة هذا الموضوع أو علاقته بنسق القيم الأخلاقية والدينية والبصائر الكونية التي يريد أن يشرحها أو يزيل عنها الغموض. وفي نفس الوقت، فان ابن عربي لم يقدم حسابات دقيقة لا تقبل الجدل حول تعاليمه. بالعكس كان خطابه مصاغا بشكل مقصود الى طمس جوهره. وبمحاذاة هذه الاستراتيجية الخطابية، حرص ابن عربي على رعاية مفرداته وأفكاره المفضلة في معاجم ومخيلة المدارس الإسلامية التقليدية وخاصة في علم الكلام وعلم الفقه. بالإضافة الى ذلك فانه قد احتجب وراء ستارة من المصطلحات والمفردات المستخدمة في الشعر العربي، في النقد الأدبي، في الميثالوجيا (علم الاساطير) وفي العلوم الغامضة (كالتنجيم والسحر).

في محاولة لتوصيل وجهة نظره الباطنية المراوغة وخبراته الفالتة للقراء يلجأ ابن عربي الى الرمزية حيث يثير المخيلة برموز توقظ صوراً مصاحبة لها عوضا عن عرض قضايا محددة ثابتة. وبالرغم من انه يلجأ أحيانا الى القياس المنطقي، كان يعد هذا الاسلوب عاجزا عن توصيل أفكاره ذات الديناميكية(الحركة) المتدفقة التي تسبب الدوار والتي تميز أو تشخص رؤيته للواقع. وللتعويض عن عدم كفاءة القوانين المنطقية للتعبير عن مداخلات ابن عربي المتناقضة، جعل ابن عربي خطاباته مشحونة بالاستعارات والكنايات التي تدفع للذهول والتي تتحدى أي تفسير عقلاني. لذا فانه امر لا يدعو للعجب اذا كانت أعماله تصدم قراءه كمجموعة متجانسة من الثيمات. المقالات والمواضيع المتفاعلة والمتقاطعة في عدة درجات خطابية متوازية تتنوع ما بين الشعر والميثالوجيا والقوانين التشريعية والتأملات الدينية. وهذه هي نواة الملامح الرئيسية لمنهاج ابن عربي الإنشائي أو العرضي والذي في نفس الوقت مسؤولا

عن الصعوبات التي يواجهها المرء في شرح أو تلخيص أفكاره.

الدراسات الحديثة لأعماله تشكك في التعميمات التي تصور ابن عربي كمفكر شديد التمسك بالباطنية بحيث أغفل تماما الجوانب الظاهرية للديانة الاسلامية. ومؤيدو هذا الرأي يرون أن الأكاديميين الغربيين غير عابئين بالجوانب الجلية (العلوم الظاهرة لأعمال ابن عربي وتحديدا انشغاله غير الخفي بالحديث والفقه ودقائق التفاصيل للطقوس الاسلامية. في رفض هذا الرأي الأحادي حول هذا المفكر العظيم، أشار الأكاديميون المراجعون لأعماله بأن الكثير من مواضيع ونظريات ابن عربي الباطنية هي تقليدية جدا في الواقع. بالتالي، كما تفيد هذه المقولة، النواحي الأكثر تقليدية من ميراث ابن عربي الفكري قد تم التقليل من شأنها من قبل كل من تابع ابن عربي ومعارضيه الذين كانوا يميلون الى التركيز على الجوانب الأكثر جدلا من أعماله.

وبامتحان دقيق لكتابات ابن عربي الظاهرية، نستطيع ان نتبين ان معالجته لبعض القضايا التقليدية كالجانب التأملي من علوم الدين والفقه يخدع او يناقض موالاته لأكثر أفكاره الباطنية خصوصيا وحميمية. وعلى كل لا يمكن للمرء الا أن يتفق مع المراجعين الدارسين بأن حقيقة ابن عربي كما هي في علومه الظاهرية لم تلق بعد الاهتمام اللائق بها. ولأهداف ونوايا مختلفة الحقيقة المجردة تشير الى ان تلاميذ هذا الأستاذ الشيخ الكبير سواء في الشرق أو في الغرب ما زالوا يعكفون على دراسة أفكاره الباطنية المغرية كما وردت في *فصوص الحكمة*، وذلك على حساب المواضيع الأكثر تقليدية في مسيرته الفكرية.

انه من غير المدهش للقارئ المسلم أو الغربي ان يظل الغموض يكتنف ابن عربي أولا وبشكل أساسي كتابه فصوص الحكمة الشديد التعقيد والغموض والذي يشمل الخلاصة الفكرية والوجدانية لمبادئ ومقولات ابن عربي وخطابه الديني والفلسفي. وعلى الرغم من ان كتاب الفتوحات المكية قد ضم تفاصيل أكثر وصار ينظر اليه كتلخيص لحكمة ابن عربي، فان هذا الكتاب مغرق في الاستطالة، مليئ بالمصطلحات، غير منظم أو غير متبع لمنهجية محددة ومليء بالتكرار بحيث لا يجذب سوى القارئ الشديد الولع بالبحث والتنقيب. بخلاف هذين الكتابين فان هناك احتمالا بأن القارئ المسلم قد يتمكن من الإحاطة بشعر ابن عربي المراوغ الذي لا يفصح عن الجوهر الحقيقي المعقد لمدرسة ابن عربي ومبادئه الفكرية. وكثيرا ما تستخدم بعض المقتطفات المجزأة من ديوان شعر ابن عربي والتي توشي بالأسى كدليل على خروجه المتطرف عن «الاسلام الحقيقي».

وبالنسبة لكتابات ابن عربي الأخرى فانها ليست معروفة الا من قبل مجموعة ضيقة جدا من المتخصصين. بعض هذه الكتابات ليست سوى مواضيع انشاء و مسودات غير مصقولة تم صقلها فيما بعد لدمجها في كتابه الموسوم «الفتوحات»

لقد انطوى اقتفاء مسيرة ابن عربي منذ الحقبة الأندلسية على تنبؤات موسعة وخفية حول ظهور المسيح المهدي كوحي الهي من «بيت النبوة» هذه التنبؤات تعكس انشغاله بالموروثات المسيحية والتي اشترك ابن عربي في الاهتمام بها مع أساتذة الصوفية المغاربيين والأندلسيين حيث قام بتطوير أفكارهم في كتاباته الأخيرة.

وبشكل مختصر، لا بد من الاشارة الى أن انتاج ابن عربي الضخم وشعره قد تم تجاهلهما بسبب الخلاف الذي أثاره كتابه *الفصوص*. انه لا يثير دهشتنا ردود الفعل المثيرة للجدل الفكري حول ميراث ابن عربي الفكري، ذلك ان كتاباته الاخرى تم تجاهلها بحيث انه نادرا ما يتم ذكرها. ماهو اذا جوهر القضية المطروحة في الفصوص. السؤال غير بريء بالمرة كما

يبدو في الظاهر. فحقيقة ان نص كتاب الفصوص يراوغ بعناد أي محاولة للتلخيص بحيث ان بعض المفكرين شككوا في كون ابن عربي يحمل قضية فلسفية يمكن فهمها بأي شكل من الأشكال. وباعتراف أحد الباحثين الغربيين فان ابن عربي « يزاوج بين الاساليب المتناقضة بحيث يجمع بين الاساليب التقليدية للمفكرين الإسلاميين الأوائل والتي تركز على التعاليم الروحية والتأملات، بين أساليب ا لتفكير العلمي والفلسفي وبين التوسع المستزيد الذي تنتهجه الكتب السماوية والتعاليم النبوية بطريقة لم يتم تكرارها في الواقع مطلقا اوحتى تقديمها بشكل مقبول من خلال أي كاتب اسلامي لاحق». ففي الفصوص يفاجئ ابن عربي قارئه بخطاب يشد وثاق القضايا الدينية والقضايا الميتافيزيقية بطريقة مستميتة كما تنعكس في الميثالوجيا الشعرية المليئة بالمصطلحات الخارجة عن الخبرة العادية.

في كتاب الفصوص ينمي ابن عربي تجربته الشخصية المكثفة حول الله والكون من خلال استخدام خطاب مسترسل ينطلق من مصطلحات الكتب السماوية الى علوم التأملات الدينية والفقهية الى الشعر الرومانسي. وللمزيد من التناقض المدهش فان هذه السلسلة الخطابية ترينا نوافذ لا يمكن استبدالها أو التعويض عنها بسهولة: أن هذا الإسلوب الخطابي يعطي الوانا للرؤى والتجارب التي يغامر ابن عربي في محاولة ايصالها مما يجعل من العسير جدا التمكن من الفصل المرتب بين المحتوى وبين الشكل (أو الهيكل الذي يختاره الكاتب لتقديم فكرته). وحقيقة ان القارئ المتمكن قد يستطيع وضع يده على بعض الملامح المكررة التي قد يمتلئ بها خطاب ابن عربي السردي. مع ذلك فانه من المستحيل على القارئ التأكد من ان الموتيفات المكررة تحتفظ بنفس المعنى أو تؤدي نفس الغرض عندما تتم اعادة استخدامها في النص. بالعكس، ان القارئ يكتشف ان استخدام المفردات الجديدة ماهو الا مجرد قشور كلامية يعمل على صياغتها وتحويل معناها الحقيقي للتوغل في شرح الموتيفات القديمة نفسها. وبالطريقة ذاتها يحتار القارئ أمام الصياغات الجديدة فيما اذا كانت صياغات نهائية أم هي مجرد هياكل لتقديم أطروحات مستمرة في التجدد والتشكل.

هدف ابن عربي من خلال اسلوبه الخطابي المراوغ هو «أخذ القارئ خارج العمل نفسه الى حيث الحياة والكون الذي يعمل بمثابرة على محاولة تفسيره. يحقق ابن عربي هدفه من الكتابة عن طريق كسر قيود العادة البشرية في التصور من خلال دفع الإنسان الى النظر الى الأمور نظرة كالدوسكوبية تري الامور في حالة تغير دائم لا يخضع للثبات كما هو في الواقع الكوني غير المدرك من قبل الانسان. هذا المنهج يطلق عليه من قبل المفكر الغربي الجدل الصوفي».

تعليق الباحثة

مؤلف الكتاب الدكتور الكسندر كينيش يعمل حاليا رئيس لقسم دراسات الشرق الأدنى بجامعة ميتشيجان وقد أمضى سبع سنوات متفرغا لإتمام بحثه حول المفكر العربي الشيخ محي الدين ابن العربي الذي يعد مفصلا رئيسيا في تاريخ الثقافة والفكر العربي والإسلامي. حيث ان انقسام العالم الإسلامي بعد موته الى مؤيدين ومخالفن قد خلق جرحا غائرا لم تتجاوزه الحضارة الاسلامية الى اليوم. لقد كان تكفير ابن عربي من قبل غالبية علماء الإسلام نهاية لفتح باب الاجتهاد وبالتالي بداية تقهقر الحضارة العربية والإسلامية في المشرق المسلم بجناحيه المشرق والمغرب وبالذات في فقدان السبق الحضاري وانطفاء نجم العرب في الأندلس لصالح بداية عصر جديد للنهضة الأوروبية وحمل مشعل التنوير في الغرب المسيحي بعد أكثر من ثمانية قرون من الريادة العربية والإسلامية.

* تطرق المؤلف الى التاريخ الصوفي وأعلامه وذكر أعمال بعض الباحثين المسلمين والعرب وكذلك الباحثين الغربيين الذين تطرقوا الى مراجعة آثار ابن عربي ومن بينهم جودكيوكز الذي قدم ابن عربي في كتابه (محيط بلا شطآن) كمسلم متزمت.

* ذكر المؤلف أن دراسته تسير في خط مواز للدراسة المتميزة التي قام بها ماسينون حول الميراث الفكري للحلاج فيلسوف بغداد المشهور والذي تم اعدامه في عام٣٠٩ هجرية، ٩٢٢ ميلادية دون أن يتطرق الى ان ظاهرة الحلاج التي استؤصلت قد ظهرت بشكل أكثر قوة بعد حوالي ثلاثة قرون لتطرح نفس القضايا الملحة التي تعرض لها المفكرون والفلاسفة المسلمون وغير المسلمين. بالرغم من ان ابن عربي لم يعدم في حياته كما أعدم مثيله الحلاج، فقد تم فعلا اعدام انتاجه الفكري بعد موته وعلى فترات متعددة من تاريخ الأمة الإسلامية. ومالم نستعد تراث هذه الأمة الذي قدره الاخرون أكثر من أهله فسوف لن تنتهي أزمتنا الفكرية التي تدفعنا اليوم الى الدوران في فلك الاستعمار الفكري والاقتصادي الجديد. ان مسيرة تاريخنا العربي والإسلامي الحديث لتوشي بالحقيقة المرة التي لا تقبل الجدل، الا وهي خضوع الفكر في هذه الأمة لأصحاب المصالح الاقتصادية والسياسية وبالتالي لن تتوقف النكبات عن التوالي للقضاء على هذه الأمة ما لم تحسن فهم ثقافتها الاسلامية التي أرست قواعدها الأولى على الفكر والتأمل الحر في الكون ودعت الإنسان الى نبذ التقاليد المحرضة على الركود الفكري والعماء من أجل المصالح الآنية والدنيوية.

* ذكر المؤلف نموذجا جليا للجاذبية التي يتمتع بها ابن عربي في العالم الغربي وهي جمعية قد تأسست في اكسفورد عام ١٩٧٧ يطلق عليها جمعية محي الدين ابن عربي. هذه الجمعية تضم في عضويتها أعضاء أكاديميين وغير أكاديميين من خلفيات مختلفة. هذه الجمعية ملتزمة بشكل خاص بنشر ودراسة وترجمة ميراث ابن عربي العلمي. ولهذه الجمعية فروع في تركيا وأمريكا الشمالية والجنوبية واستراليا. ومن انتاجات هذه الجمعية مجلد تذكاري يضم ثماني عشرة مساهمة بواسطة أساتذة مسلمين وغربيين و هذا المجلد اهداء لتخليد ذكرى ابن عربي. للجمعية اصدارية باسم جورنال جمعية محي الدين ابن عربي ورسالة إخبارية تصدر في أكسفورد أيضا.

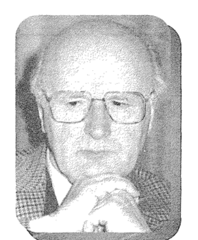
* هناك بعض الصعوبات التي لم يشر اليها المؤلف وهي أن ترجمة أسماء الأماكن والأشخاص من العربية، الفارسية أو التركية الى الإنجليزية وبالعكس قد تخلق مشكلة للمترجم وللقارئ. مثلا في الكتاب الذي نقدمه هنا، يذكر المؤلف في مواقع مختلفة مصطلح الشرق والغرب. ويحدث أحيانا أن يتم الخلط بين المغرب العربي في شمال افريقيا كثقافة عربية اسلامية وبين الغرب كمصطلح حديث نسبيا يشير الى الثقافة الغربية المسيحية والعلمانية. فيذكر المؤلف علماء المسلمين في الغرب فيفهم القارئ وخاصة الغربي على ان المقصود هو الغرب المسيحي وليس بلاد المغرب العربي. هذه الحقيقة وجدتها عند أحد المترجمين الذي ذكر ان العرب قد أصابهم الذهول بعد اعلان فوزالأستاذ نجيب محفوظ بجائزة نوبل. في المصادر العربية كانت نفس العبارة باضافة نقطة الغين، وهي ان الجمهور الغربي الذي حضر الاحتفال قد أصابه الذهول لسماعهم باسم نجيب محفوظ لكونهم يجهلونه تماما.

---

* لنفس السبب المذكور يجدر ذكر بعض المصطلحات الآتية:
منظار زجاجي لرؤية أشكال زخرفية في حركة مستمرة: Kaleidoscop

الجدل الصوفي او المعرفة الجدلية الخارجة عن النطاق المتعارف عليه: Mystical Dialectic





صلاح ستيتية:

الطفولة لم تظهر في الشعر إلا في طور متأخر من السعي الشعري الشامل

وغيابها في الشعر العربي مرده كون الشاعر الناطق الملهم باسم مجتمعه

حاوره: إسماعيل فقيه*

صحيح أنني متفاعل مع اللغة الفرنسية لكن أشعاري مرتبطة تماما بعمقي العربي والإسلامي

لا يكتب صلاح ستيتية القصيدة فحسب، انما ينحتها ويصقلها ويهندسها جيداً حتى تبرز على أفضل شكل، ولا يكتمل الشكل- شكل قصيدته - الا بعد ما يتألق جوهرها ويلتهب، ويصير مضمونها بكثافة أشكالها.

يرتكز ستيتية في نصه الشعري على عناصر الوجود، ويحاول من خلال هذا الارتكاز الاطلالة على الاماكن الدفينة والمشتعلة في نواحي الحياة والانسان، ويبقى في المسافة المستمرة التي توحي بالوصول لكنها تبقى في المدار المفتوح على المدى الذي لا يُحد..

بلغة فرنسية صافية ومتينة، صاغ ستيتية كل أشعاره، ورغم غربته عن لغته الأم (العربية) حافظ على عمقه العربي، واستحضر التاريخ والانسان والهوية والانتماء، وجعل اللغة الفرنسية تنعم بمدلولات أخرى وتلامس، جيداً، الثقافة العربية بمختلف جوانبها وخصوصاً الجوانب الصوفية التي أسست لحضور فكري- رائد حتى حاضرنا.

تُرجم الكثير من قصائد ستيتية الى العربية، ورغم ما خسرته هذه القصائد بفعل الترجمة، استطاعت كلماته إحداث «ضجة» جميلة في الفكر والوجدان والاحساس المشرقي.

يمكن القول ان صلاح ستيتية لم تجذبه اللغة الفرنسية بقدر ما جذبها هو الى مناخه الفكري والشعري وساهم مع شعراء آخرين في تأسيس حضور لافت للغة الفرنسية داخل الثقافة العربية واذا كان الشاعر السنغالي الكبير الراحل ليوبود سنغور قد أغنى اللغة الفرنسية بأشعاره القديرة، فان صلاح ستيتية أيضا قدم للغة الفرنسية ما جعلها أكثر تداولاً في المناخ الثقافي العربي، وحصوله على (أعلى جائزة ثقافية فرنسية للكتاب الفرنكوفيني) التي نالها كانت خير تقدير له لما أنجزه وقدمه للغة الفرنسية.

* كاتب من لبنان

التجربة الشعرية لصلاح ستيتية حافلة بالمحطات والمراحل والآفاق، والحديث معه عن هذه التجربة يغني التجربة بحد ذاتها ويجعلها في مكانة مكشوفة تماماً، يتحسسها جيداً ويتعرف عليها بشغف كل من ينظر اليها: باحساسه وثقافته وذوقه وشاعريته.

فماذا يقول الشاعر العربي- الفرنكوفوني- صلاح ستيتية في هذا الحوار الشيق:

❖ نبدأ بالسؤال عن المنبع أو المصدر الذي تتوالد منه أشعار صلاح ستيتية، ماذا تخبرنا عن الاساس الذي انطلقت منه الى أعماق اللغة والأحاسيس..؟

– من الصعب أن يوضح الشاعر مصادره وأبعاد الصور التي تأتي في شعره بطريقة دورية أو ملحة، كصور مرتبطة بالذات والعقل الباطني من ظلمات هذا العقل الباطني. كل شاعر له كلماته المفضلة التي تلزم ابداعه، ان كان هناك من ابداع، كما ان هناك كلمات لا يستطيع الكاتب استعمالها لسبب يبقى غامضا له، وكتب يوماً بول ايلوار عن هذا الموضوع بالذات تحت عنوان «عن بعض الكلمات التي كانت ممنوعة عني بسرية».

❖ نلاحظ في أشعارك سرداً لتساؤلات كثيرة لا تنتهي بانتهاء الكلام وكأن هذا السرد موقف، أو اجابة على أسئلة كونتها التناقضات المعيشة أم هي أبعد من المدلولات الواضحة في شعرك؟

– في شعري هناك حوار، متكامل أحياناً ومُعطل أحياناً، بين الحياة والموت بين الرجل والمرأة، بين الحب والزوال، بين العناصر الأربعة، بين الكلام والصمت بين الصمت والخروج عن الصمت وعن طريقة اللغة. وقد سبق وحددت الشعر بأنه لغة اللغة، أي ان اللغة العادية هي اللغة الاستعمالية التي تأتي بمعان متفق عليها مسبقاً من قبل المجتمع، بينما الشاعر يسعى دوماً الى معنى جديد للكلمة يخالف المعنى المعتاد لها باتصاله بالكلمات الاخرى للقصيدة، وهي أيضاً منطوية على معنى جديد لها.

❖ هل يمكننا القول انك تقف، بأشعارك، عند تقاطع البساطة والتعقيد لإبراز حقيقة المعنى المتجذر في ذاتك؟

– شعري في نهاية الامر، مرتبط بصورة جذرية بالاختبار الداخلي وباتصال هذا الاختبار بالتعبير عنه عن طريق اللغة. وعلينا ان نلاحظ أن الافكار والنظريات في شعري يمكن تحسسها بأبسط الكلمات، بالمشاهد والمواقف التي نتعامل معها يومياً، وتأتي سرية شعرية، والسر هو في تلك البساطة في استعمال الكلمات وفي رسم التأثيرات الحيوية والحياتية،واذ بتلك الكلمات البسيطة والمظاهر العادية تظهر أكثر فأكثر غموض الأشياء كما في تعبير «ظلام النور» فالحياة هي سعي لتوضيح المعنى الذي تنطوي عليه الأشياء والكلمات، اذ ترى في نهاية المطاف أن التوضيح بدلاً من ان يوضح يؤكد ان ضمن الحياة أو ضمن اللغة استحالة مطلقة في توضيح سر هو أعمق منا ومن منالنا وهو باب مسدود وعتبة مقدسة اجمالاً عن جميع الساعين انه باب من الخشب أو الحديد أو البرونز، انما أحياناً، بلغة الشاعر، يتحول الخشب أو الحديد أو البرونز الى بلور ترى ما وراءه، ولكن الباب يبقى مقفلاً.

الشعر يلغي الجدار المصطنع بين الحضارة الحديثة وبين الإنسان وذاته

❖ تحاول، في أشعارك، الاجابة على أسئلة القلق الوجودية، هل تعتبر ان هذه المحاولات التفسيرية نهائية أم متغيرة، غير ثابتة؟

– الحضارة هي مسيرة الانسان نحو المستقبل، وهي يوما بعد يوم تبعد الانسان عن ينابيعه الحيوية والطبيعية والوجودية.

والحضارة يوماً بعد يوم، خاصة في المدنيات المتطورة تقيم فاصلاً تقنياً وتكنولوجياً ولغوياً بين الانسان وذاته، ويأتي الشعر، لتحطيم هذا الجدار المصطنع مهما كانت قوته وفعله ولإعادة الانسان أقوى من أي تطور حضاري، سبق وسميته ببدائيات الامور ومنها: الحب والموت. وما أود قوله هنا أن تلك الأشياء في بدائيات الانسان وفي نهائياته كلها مطبوعة بالسرية، بالغيب، باللامفهوم، ما هي *الولادة*؟ ما هي *الطفولة*؟ ما هو الحب؟ ما هو الحيوان؟ ما هي الزهرة؟ ما هو الموت؟ كل

ذلك يبقى ولو كان طبيعياً.

❖ كأنك تقسم الحياة الى مراحل يعيشها الانسان-الشاعر؟

- تماما. ثمة مراحل يعيشها الانسان في تعامله مع الأشياء وتالياً، تعامله مع الحياة.

❖ كيف ترسم معالم هذه المراحل؟

- المرحلة الاولى هي وضع الاشياء في النور وهي المرحلة التي تؤدي الى المعنى الاولي لكل شيء يرتبط بالشيء الآخر وداخل منطق المعرفة سطحية أم علمية. المرحلة الثانية هي الاعتراف بأن الاشياء والعواطف... الخ هي في الحقيقة، غامضة وليس من تمكن فعلي للوصول الى ما ترمز اليه وجودياً. كان يقول مالارميه في مواجهة أي شيء اثار انتباهه. «ما معنى ذلك؟» وهنا دور الشاعر الذي هو، عبر اللغة، يسعى الى نقل الشيء الذي بدا في المرحلة الاولى انه واضح وفي المرحلة الثانية انه غامض، الى مرحلة ثالثة يتضح الشيء معها بنور داخلي لا ينفي الوجود الليلي لهذا الشيء انما يتخطاه، وبطريقة غير ملتزمة التفاعل العقلاني أو المنطقي بين الشيء وما التزمه من معنى في مفهومه العادي أو العلمي او الاستعمالي أو اللغوي.

الشيء هو وراء الشيء، الكلمة هي وراء الكلمة، المعنى هو وراء المعنى، وهذا طبعاً رهان، رهان خطير وخطر للشاعر وكم من مغامرة وكم من متاهات وكمن من محاذير، وكم من ضياع لشعراء شاء لهم المصير هذا السعي للوصول الى المجهول-اللامجهول، الوطن الخفي، «المكان الصادق»، كما يقول الشاعر ايف بونفوا. وكم من هؤلاء المغامرين فقدوا، في تلك المغامرة الكبرى، تلك الرحلة المنطوية على ذاتها، فقدوا أنفسهم وانفك ارتباطهم بما يسمى بالواقع، ومن مرحلة الى مرحلة وصول الى حيث لا هناك مكان ولا زمان ولا مراحل، وقيل عنهم انهم جنوا، قيل ذلك عن: هولدرلن، دونرفال، فان غوغ وهو شاعر الألوان الجوهرية، كاسكوني، فؤاد غبريال نفاع. أقول انهم وصلوا الى الجوهر، ولأن الجوهر نار والتهاب حرقهم.

❖ علاقتك بالكلمة تبدو ملتزمة بعض الحدود أقصد ان مفرداتك وكلماتك تتكرر كثيراً في أغلب النصوص، لماذا؟

- الكلمة هي منطلق اللغة، كما يعلم الجميع، واللغة هي مادة الشاعر كما يعلم الشعراء ومن حولهم هواة الشعر. وفي جغرافيا اللغة، لكل شاعر طرق وسبل خاصة به وهي تلك الكلمات بالذات التي يعطيها الشاعر ويكوّن منها الاحساس وبنية القصيدة وما تحمله القصيدة من جوهر يكون ملتقى للمعنى وللشعور وللخيال.

بعد هذه المقدمة، للاجابة عن سؤالك يا صديقي، علي ان أعترف بأن لي فعلاً داخل لغتي الفرنسية، أي اللغة التي فرضت عليّ للتعبير عن ذاتيتي الشعرية أو الفكرية، لي كلمات مقربة بمثابة اشارات ينطلق منها النص الشعري وعلي أن أعترف أيضا ان هذه الكلمات قليلة نسبياً وأنا أعلم بالقاموس الفرنسي وهناك الكثير من الكلمات المتوافرة لدي للتعبير.

اليمامة حاضرة بامتياز في شعري، فالطير أحد رموز الروح الأكثر وجوداً وفعلاً

❖ هل تواجه نفس الموقف في الكتابة النثرية أيضاً؟

- عندما أكتب نثراً تتدفق تلك الكلمات الى قلمي بغزارة ولكن، عندما أكتب الشعر أرى انني، بصورة غير مقصودة، ملتزم القليل من آلاف الكلمات في ذهني، واراني محاصراً بعشرات منها فقط. ربما لم استعمل في شعري كله الا (٤٠٠) او (٥٠٠) كلمة، والقصيدة تلو القصيدة وكأنها تركيب جديد للكلمات نفسها ضمن الديوان الواحد الذي يكون بمثابة قصيدة واحدة، وتأتي القصائد داخل الديوان وكأنها انعكاس جديد للوجود في المرآة ذاتها أي ان كل قصيدة تلتزم بتلك القلة من الكلمات وتركز على ابراز علاقات جديدة بين هذه الكلمات المختارة من منطلق موقعها المتغير ضمن مبنى القصيدة، وهذه العلاقة الجديدة التي ترتبط بها الكلمات وتكون منطلقاً لمفهوم جديد للاشياء المعبّر عنها بالكلمات وتسعى الى الوصول لنوافذ جديدة وشفافة تطل على جوهر الوجود، ما هي، من ديوان الى آخر، الكلمات التي تعود وتعود في نصي الشعري؟ انها كلمات بسيطة مرتبطة ببدائيات الكون والانسان، الشجرة، العشب، الماء، السحابة، الشمس، الندى، الحب، الموت، التراب، الثدي، الفخذ، الساق، النار، اللهيب، العاشق، القمح، اليد... الخ.

وأظن بان التزام لغتي الشعرية لهذه الثوابت، ولو ثوابت عابرة هو لتذكير النفس بأنها مقيدة بمصير لها لا التباس فيه وبجذوره وابعاده مهما كانت مظاهر التطور للانسان والمجتمع.

❖ في شعرك تركيز على رمز طير اليمامة، ما هو سر هذه العلاقة التي تربطك بالطير؟

– اليمامة في شعري حاضرة بامتياز وفي صور مختلفة وهي طبعاً، لبياضها ولحريتها ولجمالها ولهشاشتها. انها مظهر من مظاهر الروح في طهارتها البدائية. الطير، اجمالاً، في المشرق يعبر عن الروح، فهناك مثلاً في القبور الفرعونية كانت هناك نافذة عالية تسمح للروح التي في القبر ان تذهب وتعود اليه في صيغتها اليمامية. وهناك تجسيد روحاني لليمامة او للطير اجمالاً عبر ديانات مختلفة، ولو نظرنا الى الشعر الصوفي لرأينا ان الطير يبدو أحد رموز الروح الاكثر وجوداً وفعلاً. يقول جلال الدين الرومي في الالتصاق الوجودي بين الانسان وخالقه: «انه طير الرؤية ولم يغط على الاشارات» كما ان من اهم انتاج الابداع الصوفي القصيدة الطويلة المشهورة لفريد الدين العطار «منطق الطير» تروي، بصورة رمزية، قصة اجتماع للطيور بأنواعها للتشاور في طريقة الوصول الى ملكها طير «السيمورغ» المستوطن في منطقة ليس لها من طريق اليها، وبعد المناقشة الطويلة تقرر رحلة جماعية نحو تلك المنطقة في اللامنظور بحثاً عن «السيمورغ». وتطير وتكون هناك لكل منها مغامرات رهيبة تكاد ان تمحوها من الوجود، وبعد كل هذه المعاناة تصل الى المنطقة المنشودة ويقال لها ان كل واحد منها هو طير «السيمورغ»، وكم هناك من اشارات اخرى الى هذا الارتباط بين الجانح الخفيف والرحلة الصعبة. وربما، اضافة الى كل هذه العوامل أتت اليمامة في شعري من سماء طفولتي، وماذا أهم من الطفولة في تكوين شاعرية الشاعر. ففي طفولتي كانت سماء لبنان سهلاً وجبلاً وبقاعاً، ممراً لجميع أنواع الطيور ذهاباً واياباً نحو ربيعها وصيفها وخريفها وشتائها وربما كان بين هذه الطيور الباحثة عن *«السيمورغ»* وكانت *سماء بيروت*، خاصة مليئة بالحمام لأنه، كانت هناك هواية عند كثيرين من البيروتيين لتربية الحمام واطلاقه في سماء العاصمة لمصلحة قد تكون آنية لمربي الحمام، ولكن بحسب ظني لمصلحة شعرية كائنة في أعماق الروح، حتى انه كان يُقال عن العاطل عن العمل بأنه «كشاش» حمام، فما أجمل هذه الطفولة مع كشاشي الحمام في بيروت وربما ايضا رمز اليمامة في شعري من نسج مخيلتي التي تربط بين اليمامة والثلج أي الطهارة، وتأتي الحمامة في شعري وكأنها تقتل ويأتي دمها كتفتح شقائق النعمان على الثلج، والثلج وشقائق النعمان من مظاهر الأشياء الطاهرة والزائلة في آن.

❖ بين الطفولة والموت مسافة ضخمة متنوعة الأشكال والاتجاهات، كيف ترى هذه المسافة من موقعك الشاعري؟

– السر يكمن في الطفولة، سر كل الناس، فالانسان منذ دخوله الى المجتمع وفي طور تكونه الأول وصولاً حتى البلوغ يسعى للخروج من الطفولة والالتحاق بعالم الكبار– كما يقولون– ولكن الشاعر هو آخر من يغادر طفولته، وطيلة حياته هو من ينظر الى جميع البدايات. الشاعر يمشي في الحياة مواجهاً المستقبل، بنظرة دائمة نحو الماضي، نحو الطفولة، نحو الولادة– ولادته الشخصية، ولادته الذاتية، ولادة الاشياء عندما تولد وتنظر لها لكي تكون، والشاعر ينظر حتى الى الموت لأنه من عناصر الولادة.

روح الطفولة هي بداية الأشياء وأظهر المعاني في كلام الشاعر وذلك يدل على ارتباط الشاعر بوطنه الاول والاخير، وطن البدايات وهو المبتدأ الدائم.

من غرائب الامور ان ظاهرة الطفولة لم تظهر في الشعر الا في طور متأخر من السعي الشعري الشامل. لم تظهر الطفولة كمنطلق وكاختبار وكموضوع من موضوعات الاحساس الشعري الا في الأدب الاوروبي في منتصف القرن التاسع عشر، قبل ذلك لم تكن الطفولة حاضرة في الشعر، وقد يكون ذلك من الالمام الادق بجوهر الشعر عند شعراء الحداثة الاوروبية التي ابتدأت فعلا في منتصف *القرن الماضي وفي اوروبا بالذات، وأول* من فهم وتغنى بالطفولة كوطن داخلي للشاعر كان دونرفال وبودلير حتى أتى طفل، عبر بقوة هائلة عن قوة النظرة– الطفلة

للعالم وهو «رامبو» الذي كتب ما كتب بين (١٦) و(١٩) سنة من عمره، وأتى كتابه «الاشراقات» أعلى قمة للشعر العالمي وبصورة مطلقة، وهنا الاشارة الى الشعر العربي وغياب الطفولة عن مراحله وطبعاً، في تاريخه الطويل المديد لم يتطرق يوماً الى هذه الظاهرة ربما لانه أكثر من غيره مرتبط بالرجولة وبالفروسية وبالعديد من «الطلات» الاجتماعية التي تجعل من الشاعر الناطق الملهم باسم مجتمعه. انما هناك اليوم بعض الشعراء الذين يسعون الى ضم الطفولة الى عالم الشعر العربي، وأعني بالطفولة النظرة الاولى للاشياء والتعبير عنها بالطهارة الممكنة.

الطفولة سر والشعر هو المؤتمن على الاسرار والباحث في الوصول اليها.

❖ شعرك مرتبط وثيقاً بالمرأة وخاصة بجسدها؟

– نعم شعري مرتبط بالمرأة، ولأن شعري ملتزم بالواقع الاساسي فانه ملتزم، كبداية له، جسد المرأة والشهوة التي ترغم الجسد المضاد على الوصول الى الروح وليس في سبيل فعلي الى الروحي الا عبر الجسد كما ليس من فلسفة للشعر والوجود، من عبور الى النور الا عن طريق الليل ومن وصول الى المعنى الا في تحطم المعنى العادي للتكوين.

❖ كيف تفسر دور المرأة في تكوين شاعريتك؟

– المرأة هي جوهر شعري. جميع مصابات اهتمامي تستهدف ابراز دور المرأة في الحياة والموت، فالمرأة، أولاً، ما هي؟ انها هدف شهوة الرجل ورغبته بالاستيطان في هذا العالم والرغبة بالامتداد الجسدي والامتداد الروحي. وهذا شيء في شعري اتقاسمه مع جميع الشعراء، جميع اللغات وعلى مدى التاريخ.. المرأة هي رمز أساسي في نظرة الشاعر للوجود، إذ اننا نلاحظ ان جميع الكلمات الوجودية المعبرة عن اتصال الانسان بمصيره في العالم هي كلمات مؤنثة..

المرأة تأتي بجميع زهور وفاكهة الحياة واقعاً ورمزاً، انما يضمحل لون الزهور وهي تحملها وتذبل الفاكهة وهي تهديها.

❖ تكتب بلغة فرنسية عن عمقك العربي والاسلامي، كيف تجد اللغة الفرنسية بقدرتها على ملامسة واقعك الذي قد لا تلامسه اللغة الفرنسية؟

– الكاتب يأخذ المادة الاولى كيفما كانت ويعالجها عن طريق التعبير صحيح انني متفاعل كثيراً مع اللغة الفرنسية لكن أشعاري مرتبطة تماماً بعمقي العربي والاسلامي. وعندما يكون شيء من الترابط بين التعبير والمضمون تكون العملية أسهل، ويكون شيء من المنطق يربط عالم المعنى وحجارة المبنى، هناك تواصل ممكن. اجمالاً عندما يكون الكاتب متمكناً من لغته يستطيع أن يؤقلم اللغة الأخرى (الفرنسية) لكي تصل وتتصل بالتعبير وبالمعنى الاساسيين. أما عندما يكون المعنى من الشرق والمبنى من الغرب فتصعب العملية لكنها ليست مستحيلة خاصة في عالم النثر، لأن النثر ألين اكثر من الشعر وامكاناته أوسع بكثير من امكانات الشعر.

❖ كيف ترى الترجمة لأشعارك الى اللغة العربية، هل حافظت على روحية النص؟

الشاعر ينظر إلى الموت لأنه من عناصر الولادة

– الحق ليس على المترجم، الحق على «جن» اللغة، لكل لغة «جنّها» هناك تباعد بين اللغتين العربية والفرنسية اذ لكل منهما خصائص وثمة التقاء بينهما برغم الفوارق.

اللغتان قابلتان للتجريد ويلتقيان في هذا التجريد. الترجمة لا تقدم النص الأصلي كما هو، وهناك ترجمات أقرب الى النص، وتالياً تقدم خيوطاً من روحية النص.

❖ نختم بسؤال عن الحداثة، كيف تفهم الحداثة الشعرية؟

– ليس هناك من حداثة في الشعر، الشعر هو الحداثة المطلقة منذ بداية الانسان، بمعنى آخر، الشعر هو الرأس الساعي نحو المستقبل من منطلق جسد اللغة. الشعر يسعى دوماً للوصول عن طريق كلمات في منال الجميع الى استعمار أراض جديدة توضع بتصرف حرية الانسان فكرياً وعاطفياً ومعنوياً.

منذ بداية الانسان الى نهاية التاريخ الانساني نظل بحاجة الى حديث الاوكسجين، بل الى الاوكسجين بذاته، الى حديث الشعر، بل الى الشعر بذاته. أقول واردد بأن الشعر هو الاوكسجين.



إبراهيم نصرالله:

كتابة الحكاية الفلسطينية تتطلّب أن تكون ضد الذاكرة الجاهزة وأن تحرّر الشاهد من شهادته

حاوره: موسى برهومة*

أكتب ربما ضد الفكرة السائدة التي تحرم القضايا الكبرى من أن يكون لها تفاصيلها، هذه التفاصيل التي حينما تحضر تكون القضايا الكبرى ظلالاً لها لا غير

يمثل الأديب الفلسطيني ابراهيم نصرالله حالة متقدمة في الابداع العربي عموما والفلسطيني على نحو خاص. ولعل سر تميز نصرالله انه يكتب بحساسية في الشعر والرواية لم تألفها الكتابة الفلسطينية على هذا المستوى العميق المحتشد بعناصر الاختلاف والمفارقة. كما ان صاحب (الخيول على مشارف المدينة)، وهي مجموعته الشعرية الأولى، متعدد الابداع؛ فهو الى جانب الرواية والشعر يكتب في النقد السينمائي وهو رسام ومصور اقام معارض في هذين المضمارين.

ونصرالله من مواليد عمّان ١٩٥٣، من أبوين فلسطينيين اقتلعا من أرضهما العام ١٩٤٨. درس في مدارس وكالة الغوث في مخيم الوحدات بعمّان، وأكمل دراسته في مركز تدريب عمّان لإعداد المعلمين.

أصدر في الشعر منذ العام ١٩٨٠ حتى ٢٠٠١ ثلاث عشرة مجموعة. وفي الرواية له ثمانية أعمال منها ٣ أعمال في إطار (الملهاة الفلسطينية).

وله في السينما كتاب (هزائم المنتصرين) يرصد في غضونه السينما بين حرية الابداع ومنطق السوق.

نال نصرالله سبع جوائز عن اعماله الشعرية والروائية من بينها: جائزة الشاعر الاردني عرار ١٩٩١، وجائزة الروائي الأردني تيسير سبول ١٩٩٤، وجائزة سلطان العويس للشعر العربي مناصفة مع الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي ١٩٩٧.

ترجمت أعماله الى الانجليزية والايطالية والفرنسية، ونشرت مختارات من قصائده بالروسية والبولندية والتركية والاسبانية والالمانية.

* كاتب من الأردن

❖ **في هذا المشهد الدامي الكبير الذي نراه في فلسطين، يبدو أثر الكتابة غائبا، كيف تفسر ذلك؟**

- أن تكون الكتابة الإبداعية غائبة الآن، في المنظور القريب لما يدور، مسألة يمكن أن تفهم، لكن الذي لا يمكن أن يفهم أن تكون غائبة باستمرار، خاصة إذا ما تذكرنا أن امتداد هذه اللحظة مستمر منذ فترة، ولا أريد أن أبتعد أكثر؛ مع يقيني أنه ممتد منذ مائة عام. ولكننا حين نتحدث عن الانتفاضة الثانية سنصعق، حين نكتشف أن ما كتب حولها وعنها وفيها نوعيا، كان قليلا للغاية، بل قليلا أكثر مما يجب، وهذا هو المحزن في واقع الكتابة، العربية والفلسطينية، فهناك ديوانا شعر صدرا، وهناك رواية (معبر الشهداء) التي كتبتها صحفية أمريكية أمضت عدة شهور في فلسطين.

وإذا ما عدنا للسؤال ثانية، فأظن أن الذي يمكن أن يلبي نداء اللحظة هو الشعر، فمن الصعوبة أن تكون هناك قصص قصيرة، وأصعب أن تكون رواية. ولكنني لا أستحث الشاعر أن يكتب أي شيء كي نقول إن الشعر حاضر في اللحظة نفسها التي يحاصر فيها مخيم جنين ويصمد، ويباد سكانه، فلا شيء أسوأ من أن يكون هناك أدب رديء حول قضايا عظيمة، وقد عانت القضية الفلسطينية طويلا من هذا، ثم أن القصيدة، وعلى الأقل من منظوري الشخصي، لم تعد حالة انفعالية، إذ لا بد أن تكون بناء كبيرا على المستوى الثقافي والفني أيضا، أي أن تكون عملا شعريا، وليست مجرد قصيدة.

لقد قرأت كثيرا من الكتابات التي كتبها أدباء وصحفيون إسرائيليون، حول جنين ومخيمها، وما حدث هناك، وكلهم يجمعون أن شارون قام بإهداء الفلسطينيين أسطورة جديدة ستسند أرواحهم للأبد، وإن كان ثمة أمل لدي فهو ألا نفسد هذه الأسطورة بأي كتابة متسرعة، بمعنى أن نكتب ما يليق بها، وما يجعلها تفيض عن حدود المخيم لتصل إلى ما هو أبعد بكثير، أن يكبر المخيم بها، لا أن يصغر ويضمحل، رغم أن ثمة ذاكرة إنسانية وفلسطينية وعربية تحميه الآن وتحرسه من هذا الخطر.

ما يؤرقني فعلا، ومنذ مدة طويلة، هو القطيعة بين الحياة والكتابة، والتي تم التنظير لها طويلا، ولقد استوطنت هذه القطيعة مشاعر قطاع عريض من الكتّاب، بحيث أن مشاعر كثيرة تكلست لديهم، ولم تعد قلوب كثيرين منهم تلتقط ذلك النداء المر والحزين الذين يتردد ويسكن كل تفاصيل حياة البشر المعنيين بما يحدث هناك.

ولذلك أقول: من لا يستطيع أن يدرك أثر الكلمة العظيم والهائل الذي تخلّفه في الروح الإنسانية، لا يستطيع أن يدرك ما الذي يفعله مرور الرصاص في جسد طفل هناك. وإذا لم يستطع المشهد الفلسطيني أن يحك الصدأ عن قلب الكتابة، فإن العيب كله في هذا القلب، ولا يشير ذلك إلا إلى شيء واحد هو أن قلب الكتابة قد تحول كله إلا صدأ. أمام هذا المشهد الفلسطيني الخالد نحلم أن تكون هناك كتابة غير عابرة.

❖ **حققت روايتك (طيور الحذر) أعلى المبيعات في معرض الكويت الأخير للكتاب، كما حققت روايتك (زيتون الشوارع) ذلك أيضا في معرض عمّان للكتاب، ماذا يعني لك هذا الأمر ؟**

- ربما كان الأمر يشبه إلى حد بعيد سعادة الفلاح الذي يزرع شجرة ويعمل طويلا على رعايتها، وفجأة يراها تورق وتزهر ويجلس في ظلها، في ظلها دائما لا فوقها؛ قد يرى هذا في حياته أو لا يراه، لكن ذلك لا يقلل من معنى شجرته، أو من معنى الإيمان الذي دفعه ليغرسها. لا شيء يشبه الكتابة أكثر من زراعة الأشجار في اعتقادي، هي لك وقطعة من روحك، ولكنها لسواك، ولن تعرف أبدا ما الذي يمكن أن يولد تحتها، أو عدد الطيور التي ستبني أعشاشها وتغني فوقها.. وهل هي ولدت حقا، وإذا كان ذلك فكم ستعيش، ومتى ستموت..

بالنسبة لي يسعدني أن هذه الشجرة لم تعد لي، إنها للآخرين، وبالقدر الذي تصبح فيه جزءا منهم، فإن الأمر يغدو أكثر جدوى، لأن النص يغدو أكثر حياة، فدائما اعتبرت قلب القارئ هو المكان الوحيد الصالح لزراعة الكلمات، وفي الحقيقة أرى أن كل نص لا يجد مكانا له في وعي البشر ووجدانهم، هو نص يتيم.

سبق لـ (طيور الحذر) أن صدرت في ثلاث طبعات خلال أربعة أعوام، ومعها رواية (طفل الممحاة)، وهما تشكلان مع (زيتون الشوارع) جزءا من مشروعي الروائي (الملهاة الفلسطينية)، وأسعدني أنهما حققتا مثل هذا الحضور في معرض أبو ظبي للكتاب خلال نيسان (ابريل) الماضي، حيث كانتا الأكثر مبيعا أيضا، وهذا ما حدث أيضا في معرض عمّان مع (زيتون الشوارع) لكن الأمر كله في النهاية يعني لي شيئا واحدا، عندما أنظر لبعض أعمالي وهي تصدر في طبعة خامسة، يعني أن كل ما أؤمن به وتحتضنه كتابتي يصل إلى عدد أكبر من الناس، وكلما ازداد هذا العدد فرحت أكثر، لأن هذه الكتابة تحتضن مشروع حياة وإيمان بالجمال والحرية وكرامة البشر وحقهم في أن يكونوا بشرا فوق التراب لا تحته.

❖ صارت رواياتك الأخيرة مهجوسة بشكل أساسي في تأريخ التهجير والمأساة والاقتلاع الذي تعرض له ولا يزال الشعب الفلسطيني. إلى أين سيقودك هذا الشغف ؟

ـ هناك حكاية كبرى، هي الحكاية الفلسطينية، يقال أنها لم تأخذ مداها في الكتابة الروائية الفلسطينية، والعربية بما يليق بها، وفي هذا القول شيء من الصواب، وشيء من الخطأ بالمقدار نفسه، لأن بعضه يصدر عن جهل، وبعضه استسلم لهذه المقولة منذ أوائل السبعينيات ربما، ولم يكلف نفسه عناء اختبار مدى صدقها، لكن السؤال يبقى مشروعا، حتى لو كتبت هذه الحكاية بما يلبي طموح وشغف المتطلعين لكتابةٍ تسدُّ هذا الفراغ الذي يرونه، لا لشيء إلا لأن الحكاية الفلسطينية أكبر من أن يحيط بها عمل واحد، وفي ظني أن أي قضية يحيط بها عمل إبداعي واحد وحيد هي قضية فقيرة، ولا أظن ذلك ينطبق على قضية مثل القضية الفلسطينية.

منذ أواسط الثمانينيات، بدأت العمل لإنجاز رواية تستطيع قول شيء في هذا المجال، وقد التقيت عددا كبيرا من الناس وسجلت عشرات الساعات من الشهادات، وكلما كنت أتقدم في المشروع، كنت أراه أكثر اتساعا مما ظننت، لأنني بدأت أعيه أكثر خلال العمل فيه، لا من خلال النظر إليه من الخارج فحسب. ولذا فإن أول فكرة حملتها حول هذا المشروع كانت أول فكرة تموت حين بدأت العمل عليه، لأنني تصورت خطأً أنني سأكتب رواية واحدة تقول الحكاية، وهكذا تطور الأمر وأصبحت على قناعة بأن الفكرة الأكثر معقولية ربما، تكمن في وجود عدد من الأعمال الروائية التي تشكل بمجملها هذا المشروع، بحيث يكون لكل رواية شخوصها وأجواؤها وشكلها المختلف ومكانها وزمانها أيضا، وبالقدر الذي وجدتُ هذا الشكل أكثر أمانة للموضوع، فإنني وجدته أكثر تلبية لطموح الكاتب في داخلي، حيث بإمكاني أن أتحرك ككاتب أيضا بعيدا عن الانحسار داخل شكل روائي، ربما يكون ثلاثية أو غير ذلك، بمعنى أنه أصبح بإمكاني أن أظل متيقظا فنيا وعلى مدى سنوات طويلة، أن أمارس ذاتي الكاتبة في سعيي لتقديم أشكال جديدة، وسرد مختلف بين رواية وأخرى، بدل أن أتكلس لسنوات داخل شكل واحد، لأن عملا كهذا هو مشروع عمر.

ولعل فكرتي حول شكل الرواية وعلاقتها بالزمان والمكان، أملت علي مثل هذا الحل أيضا، لأنني لا أعتقد أن إيقاع الحياة في الأربعينيات والثلاثينيات، وإيقاعه في الثمانينيات وبدايات هذا القرن هي نفسها، وبالضرورة يحتم علينا إيقاع زماننا ووقعه أيضا ضرورة البحث عن عمل مختلف يكون شكله جزءا من معناه وليس عالة عليه.

أما أين سيقودني هذا الشغف، فأرى أنه حتى الآن قادني الى ثلاثة أعمال روائية تشكل المجموعة الأولى من (الملهاة الفلسطينية) وإذا ما سارت الأمور في الاتجاه الذي أتمناه فقد تكون هناك ثلاث أو أربع روايات أخرى ستشكل المجموعة الثانية.

❖ تغير شكل الرواية كثيرا. صارت معنيّة بشكل أساسي بالتفاصيل الصغيرة التي تصنع ملحمتها، ولم تعد القضايا الكبرى هاجسا يستحق إيلاءه شأنا مهما. الملحمية ذهبت باتجاه الأقدار البسيطة التي تصنع أسطورتها. هكذا كان الفتى الصغير في (طيور الحذر) يصنع أسطورته وهو يعلّم الطيور كيف تتجنب الوقوع في الفخاخ وشباك الصيادين ؟

ـ أشكرك على هذه الملاحظة التي تتيح لي أن أقول شيئا آخر إلى ما سبق وقلته حين تحدثت عن (الملهاة الفلسطينية)، وهذا الشيء يتمثل في محاولتي التحرر من

سطوة الفهم العام للحكاية الفلسطينية الذي يعيدها إلى مفردات جاهزة، أصبح هناك حذر نقدي وعلى مستوى الذائقة في التعامل معها، كما لو أن المباشرة والتأريخ الفج لفصول هذه التراجيديا الكبرى هو الذي يسم ما كتب أو سيكتب من روايات أو شعر حولها.

واسمح لي أن أبوح بشيء آخر وهو أن أصعب ما في كتابة الحكاية الفلسطينية هو أن عليك أن تكون ضد الذاكرة الجاهزة، والصورة القارّة في ذهن الناس عنها، ولا أبتعد كثيرا إذا ما قلت أنك تكون مضطرا ككاتب أن تكون ضد الشهادة التي تتكئ عليها، لا من المنظور التاريخي بل من المنظور الفني، بمعنى أنك تكتب لتكون أحيانا ضد الذاكرة الجاهزة كي توجد ذاكرة فنية، أي أن تحرر الشاهد من شهادته وأنت تلقي بكل زوائدها وتقودها لمعناها، وتحرر نفسك ككاتب، لأنك لست في النهاية مدون أحداث وسِيَر.

أصعب ما في كتابة الحكاية الفلسطينية هو أن عليك أن تكون ضد الذاكرة الجاهزة، والصورة القارّة في ذهن الناس عنها

هذه الهواجس لا أبالغ إذا ما قلت إنها عذبتني طويلا، لأنك لا تستطيع أن تكون مخلصا لقضية كبرى كالقضية الفلسطينية وأنت تكتب عنها، إلا إذا كنت مخلصا لتاريخ الرواية العالمية العظيم ولمنجزها، ولما يولد اليوم من أعمال كبيرة في مجالات الفنون، وخاصة السينما.

هكذا ذهبتْ، ربما (طيور الحذر) نحو ذلك الطفل الذي يعلم الطيور الحذر كي لا تقع في فخاخ الأولاد الآخرين عاقدا حلف الطفولة والجناح، وهكذا الأمر مع (العريف فؤاد) في رواية طفل الممحاة، وهكذا الأمر مع (زينب) و(سلوى) في زيتون الشوارع، لأن إدراك الحياة في الرواية لا يمكن أن يكون إلا بادراك التفاصيل، والعلاقات العذبة والجارحة، المضيئة والمعتمة فيما بينها، أما القول الكبير الذي لا يقدم شيئا رغم إشارته للمكان والزمان بدقة متناهية وكذلك للشخوص فيمكن أن يكون في أي كتاب من كتب التاريخ أو أي صحيفة يومية.

ولذا أكتب ربما ضد الفكرة السائدة التي تحرم القضايا الكبرى من أن يكون لها تفاصيلها، هذه التفاصيل التي حينما تحضر تكون القضايا الكبرى ظلالا لها لا غير، سواء كنا نتحدث في الحب أو الحرب أو الموت أو الاغتراب أو ما تحتضنه القضية الفلسطينية من أسئلة. لأن البشر هم الذين يحضرون، ولأن البشر هم الذين طردوا دائما من كتاب يومهم ومن كتب التاريخ الرسمي، وجوهر معنى وجود الرواية أن يكونوا سكانها.

❖ ولكن انتاج رواية مختلفة ترصد التاريخ الجمعي لحكاية المنفى يحتاج إلى جهد توثيقي كبير. كيف تتعامل مع هذا الأمر. ومن أين تستمد تلك المرجعية وما هي مصادرها ؟

ـ إضافة للشهادات الحية التي سجلتها، وكنت أوجهها الوجهة التي تحتاج الكتابة إليها، كما لو أنني أقوم بعملية مونتاج فورية، أي أن الوعي الفني كان حاضرا ويلعب دوره لحظة بلحظة، وكانت النتيجة أكثر من ألفي صفحة شهادات، وهناك عشرات المراجع التاريخية وعشرات المذكرات والدراسات التي تناولت أدق التفاصيل في الحياة الشعبية الفلسطينية ومعتقدات الفلسطينيين من نظرتهم إلى بيت النمل إلى تصوراتهم للموت والحياة؛ وهناك شيء آخر مهم، بل لعله الأهم في النتيجة النهائية، وهو أنني عشت ما يقرب من الخمسة عقود في رحم هذه التفاصيل، ولا أبالغ إذا قلت إن أبي وأمي وأجدادي نقلوا إلي ذاكرة أخرى تشكلت لديهم قبل مولدي ولا يقل عمرها عن خمسين عاما أيضا، وحين أتأمل الأمر كله أجد أن فصلا واحدا من فصول الحكاية الفلسطينية لم أعشه فعليا هو فصل لحظة التهجير وما قبلها، أما التهجير نفسه وبقية الفصول الدامية التي عصفت، ولم تزل تعصف، فهي حياتي الفعلية بشكل أو بآخر.

❖ رغم إقامتك في مكان نادرا ما يصنع نجومه على مستوى الكتابة الإبداعية، إلا أنك تمكنت من كسر نطاق المحلية وصارت أعمالك الشعرية والروائية تتداول على نطاق عربي، ولا يشاركك في هذا الأمر، على صعيد الرواية، سوى مؤنس الرزاز. من الذي يصنع الحالة الكاتب أم المكان أم ماذا؟

ـ لنعترف أن للمكان سطوته، لأن كل مركز من مراكز الثقافة العربية يملك سلطته الثقافية والتاريخية والإعلامية، ولذا بقي الأدب الذي يكتب بعيدا عن المراكز

الرئيسة: القاهرة، بيروت، بغداد، في الظل دائما، باستثناءات قليلة بدأت تتضح مع مطلع الثمانينيات، بعضها يعود لوجود كتابات حقيقية، وبعضها يعود لنمط من أنماط العلاقة الاجتماعية بين الكتاب أنفسهم، دون أن ننسى أن هناك مصالح بحتة أوجدت كتّابا بكامل أسمائهم، لكنك تكتشف حين تبحث عنهم أن صورهم وأخبارهم متوافرة بعكس إنجازهم، لا على المستوى الثقافي الفعلي بل أيضا على مستوى ما يمكن أن يعنيه الكتاب للقارئ، أي قارئ.

لكنني أرى أيضا أن الكاتب بإمكانه أن يصنع الحالة، رغم أن المكان يلعب دورا سلبيا في أحيان كثيرة، وأظن أن كثيرا من الكتاب العرب خارج المراكز، لو كانوا أبناء للمراكز، رغم كل ما اعتراها من فقدان الثقل، لكان حضورهم أوسع ولا يقاس بحضورهم الحالي.

وفي ظني أن تراجع بعض أدوار المراكز الثقافية العربية سياسيا، أوجد مساحة لبعض العواصم التي تعتبر خارج ما يعنيه المركز، لكي تقدم ما لديها بصورة معقولة، وبالقدر الذي ضاق فيه النقد الأدبي واتجه نحو قطرية ضيقة أحيانا، تعورب الإعلام بوجود نمط جديد من الصحافة، المقروءة والمرئية، وتعوربت دور النشر أيضا، وظهرت دور نشر ذات تأثير بالغ خارج المراكز، وأصبح بإمكان الكتّاب الذين يقدمون اقتراحات فنية حقيقية أن ينشروا في أكثر من عاصمة وأن ينتشروا أيضا. وأتيح للكاتب خارج المراكز أن يكون حاضرا بصورة معقولة، أو جيدة. وساهمت بيروت دائما، كعاصمة للنشر بالدَّور الأهم، حتى في أصعب ظروفها. لأن مفهوم صناعة الكتاب فيها في اعتقادي كان الأنضج، ولم يكن أسير ما يسمى القطاع العام في أي مرحلة من مراحله، أو أسير فكرة القطرية.

وإذا ما عدت لبداية السؤال، وما يمكن أن ندعوه كاتبا نجما، فأظن أن ليس في العالم العربي نجم كامل في مجال الكتابة، هناك نجوم غناء من الدرجة الأولى والدرجة العشرين وجمهورهم يستوي في المدرجات!! ميشو (شو) نجم!! وإذا ما تحدثنا بجدية أكبر، فيمكننا القول إن كتابا واحدا لكاتب مثل باولو كويلهو يفوق عدد نسخ توزيعه، كل ما يطبعه كتابنا العرب في ثلاثين أو أربعين عاما. رغم أننا أمة الثلاثمائة مليون، وهناك عدد لا يقل عنهم يعرف العربية في العالم الإسلامي ربما. هذا كاف في اعتقادي لكي يعيد أي كاتب إلى تواضعه، من حيث انتمائه لفئة النجوم.

في العالم العربي هناك كتاب محترمون ومهمون، ولا يقلّون مستوى عن كثير من كتاب العالم، لكن فكرة وجود نجم، فكرة لا تستهويني كثيرا، إذا ما تعلقت بي على الأقل، وأفضل أن أحظى باحترام القارئ.

❖ ما الذي أضافه إليك فوزك بجائزة العويس الشعرية العام ١٩٩٧ التي تعد أرفع جائزة أدبية عربية؟

- قبل قليل كنا نتحدث عن المراكز، وعن المكان ودوره، لكن هنالك مسألة لا تقل عنهما تأثيرا تسكن الواقع الثقافي العربي، وتتمثل في مسألة الأجيال، ورغم أنني أعتبر نفسي تلميذا لكل من كتب رواية أو قصة أو قصيدة رائعة بغض النظر عن عمره، إلا أنني أعتقد أن الأجيال اللاحقة لجيل الرواد، ظل النقد الكسول يتعامل معها بحذر، خاصة في مجال الشعر، وأظن أن منحي جائزة سلطان العويس، كان إنجازا مهما ليس لي، بل لجيل السبعينيات، وما تلاه بأكمله، لأنه أول اعتراف كبير بأن هناك منجزا أضاف لتجربة الرواد وجاورها.

وجائزة سلطان العويس بالمناسبة من الجوائز النادرة بل الأندر، التي أعادت النظر للإبداع بحيث أصبح المستوى هو الأساس، وليس العمر، أو الثقل الثقافي للبلد الذي ولد فيه الكاتب.

ولذلك، لم أزل أنظر إليها باعتبارها ليست تكريما لشعري فحسب، بل تكريما لشعراء كثيرين ومن مختلف الأجيال، كان فوزي بها يعني أنهم يستحقونها.

وإلى ذلك، وعلى المستوى اليومي، رتبت هذه الجائزة بعض أموري الحياتية البسيطة والأولية، وأتاحت لي مساحة أوسع للكتابة، وأظن أن أهم اعتزاز من قبلي بهذه الجائزة يتمثل في أنني لم أحولها إلى حفل وداع لي ككاتب، بل أضحت بداية جديدة.

ولا أكتمك أن أكثر ما أفرحني أن لجنة الجائزة نفسها أقرت تعديلا فذا، ومبدعا، وأرسلت رسالة بليغة عبره، حين فتحت المجال لمن فاز بالجائزة أن يتقدم لنيلها

مرة أخرى، بإنتاجات كتبها خلال السنوات العشر التالية لنيله لها. ومصدر البلاغة في نص كهذا، هو أن لجنة الجائزة قالت بوضوح، إن منحكم الجائزة يعني أن تواصلوا ما أهّلكم أن تكونوا من حامليها، وأن التكريم لا يمكن أن يكون بيان إعلان النهاية.

❖ في مجموعتك الشعرية الأخيرة (مرايا الملائكة) ذهبت نحو المنطقة الملتهبة وعاينتها بخفر شديد. لقد قبضت على حادثة قتل الطفلة الفلسطينية الرضيعة إيمان حجو وهي في قمة سخونتها. حوّلت المأساة شعراً. أي انك كتبت في لحظة التوتر العالي الذي غالبا ما يصيب الشعر بالمباشرة والتقريرية، ولكنك تمكنت من تجنب هذه الفخاخ، كأنما لذت بحكمة صغيرك في (طيور الحذر). ألم يكن في مقدورك الصبر حتى يزول التوتر ؟

- أبدأ من النهاية لأقول: إنني لو لم أكتب رواية (طيور الحذر) لكان متعذرا عليَّ كتابة (مرايا الملائكة) لأن طيور الحذر كانت بوابة الدخول لعالم الطفولة، وخاصة فصلها الأول الطويل الذي أتتبع فيه حياة الطفل داخل رحم أمه.

أما فيما يتعلق بهذا العمل الشعري فأحب أن أضيف: لم أكتب ديوانا بأكمله يقع في مائتي صفحة تقريبا مكوّنا من إحدى وثلاثين قصيدة، لأقول إنني متوتر ومنفعل، كان يمكن أن أكتب قصيدة واحدة وأفرغ هذا التوتر، أو مقالة، وهو أمر إنساني مشروع. بالنسبة لي كانت المسألة أكبر بكثير من هذا، كانت مساحة شائكة لمحاورة فكرة العدالة وحق البشر في أن يكونوا جميلين دائما، وليس في موتهم فحسب، هل رأيت مدى جمالها حتى في موتها؟ ليست هذه مصادفة في اعتقادي، أبدا، لأنني أحسست أنها تقاوم بجمالها الموت ولا تريد أن تستسلم له، وقد فهمتها، ولذلك كتبت سيرتها، أردت أن أعطيها الفرصة التي لم تمنح لها أبدا: أن تتكلم، وتحلم، وتمشي وتحب، وتخاف قبل أن تموت؛ هل تتصور، انها حُرِمَتْ حتى من حقها في الخوف. كان من حقها أن تخاف على الأقل. وقد كتبتُ لأمها حين أرسلت لها النسخة الأولى من الديوان، وقلت بأن ابنتك انتقلت إلى رحمي، كما لو أنني أنتِ، لأنني لا أقبل أن يكون القبر رحم هذا الجمال، حتى لو كان هذا القبر من تراب فلسطين نفسها، ومن عشبها وظلال أشجارها.

كل ما كنت أعرفه عن إيمان هو وجهها، واسمها بالطبع، أما الآن فتغير كل شيء، حين تأسست سيرتها، وحياتها في القصيدة مرة أخرى، أعرف الآن والديها أكثر، رغم أنني لم ألتق بهما، وأعرف سريرها، وأحلامها، وملاكها الصغير الذي يقاسمها حياتها الجديدة في هذه السيرة، والذي لا يقل تراجيدية وألفة وحيرة وجمالا عنها، وهو يبحث عن مصيره وغربته، وهي تسأله إذا ما كان يعرف طوال الوقت أنهم سيقتلونها ولم يقل لها. الملاك الذي يقول لها : إن رحلت سأبقى هنا لا أحد.

> ***ما يؤرقني فعلا، ومنذ مدة طويلة، هو القطيعة بين الحياة والكتابة، والتي تم التنظير لها طويلا، ولقد استوطنت هذه القطيعة مشاعر قطاع عريض من الكتّاب***

لكل إنسان ملاك يحرسه، هل سنبتعد كثيرا إذا ما قلنا إن لكل ملاك إنسان يحرسه أيضا، إنسان له وحده. لأول مرة أفهم فعلا أن الشعر يمكن أن يكون ضد الموت بكل أسبابه إلى هذا الحد. وأصارحك بأنني كنت أدرك أن طفولة بهذا الجمال ليس مسموح لي في حضرتها سوى أن أصلي، ولذلك كنت أحرص على كل مفردة في الديوان، كي لا تعكر أي كلمة هذا الجمال، هل أقول: النائم.

وهناك مسألة أخرى، وهي أن علاقتنا الوجدانية بمسألة قتل أطفالنا ليست بجديدة، تماما كمسألة هدم بيوتنا هناك، واغتيال أجمل خيولنا، لذلك أقول: من يستطيع أن يجزم أن إيمان حجو لم تقتل في دير ياسين، أو كفر قاسم أو صبرا وشاتيلا أو بحر البقر أو قانا، أو بعد مقتلها حين تطاير إلى السماء خمسة تلاميذ كانوا في طريقهم لمدرستهم. لذلك أقول إن إيمان ليست مناسبة، وليست لحظة توتر لأي شاعر يعي ربع أو عشر المعنى العميق للحكاية الفلسطينية، لأن فلسطين نفسها ليست مناسبة، إنها تراجيديا كبرى تجاوز عمرها الآن مائة عام.

❖ ولكن هذا العمل أثار حفيظة أحد النقاد، وقدم بشأنه تساؤلات عديدة. هل أفادك ذلك أم انه لامس التجربة من بعيد ؟

- بعد صدور الديوان عقدت جمعية النقاد الأردنيين ندوة

شارك فيها ثلاثة نقاد، وقدِّمت قراءات مهمة في اعتقادي، خاصة للجانب الفني في الديوان، وذلك المتعلق باستعارة تقنية تعدد الأصوات في الرواية، وتوظيفها في بناء عمل شعري، وصدقني أنني منذ زمن طويل أتقبل كل ما يكتب عن أعمالي، رغم أنني لا أرى أن النقاد دائما على حق. وأرى أن هناك تسرعا في الكتابة عن الأعمال الإبداعية يوصل بعضهم إلى نتائج محزنة. فصديقي الناقد، وهو فعلا صديق، الذي أشرت إليه، استنكر أن إيمان لم تحاور أو تحاكم قاتلها في هذا العمل، ولو قرأه بدقة لوجد أنها لا تحادث حتى والديها، والحوار الوحيد الذي يدور في الديوان يكون مع ملاكها، وهذا هو المنطق الفني الداخلي لهذا العمل، فـ(شارون) يمكن أن يُحاكم في لاهاي، أو في بروكسل وليس بوسع إيمان حجو أن تفعل ذلك، فهناك تكون المرافعات، أما هنا فلا شيء غير الصلاة، أو الكلمات التي تستحق جدارة مجاورتها.

ثم ان صديقي الناقد تحدث عن كوني أتعامل مع الفلسطينيين كلهم باعتبارهم ملائكة، في الوقت الذي لا مكان في الديوان سوى لإيمان، إنها شخصية، هل أقول روائية. ولم تراودني في أي يوم فكرة أن الفلسطينيين كلهم ملائكة، وهم لن يكونوا، لأن أي وعي من هذا القبيل هو وعي قاصر، فكل التضحيات التي تقدم منذ مائة عام لا تقدم إلا لشيء واحد هو أن يثبت الفلسطيني أنه من البشر وله حقوقهم، وقد سألت ابني وهو في العاشرة من عمره بعد الندوة: هل تعتقد أن الملائكة كلهم ملائكة؟ فأجاب: بالطبع لا، لأن منهم إبليس. وكنت (سأزعل) عليه بالطبع لو كان وعيه أقل من هذا.

أما الأدهى من ذلك، فهو أن صديقي الناقد أخطأ حتى في اسم الديوان الذي يقدم دراسة فيه، أو حوله، فأطلق عليه اسم (ملائكة العراء) حين اختلط عنوانه في ذهنه بعنوان مجموعة قصصية لصديقنا إلياس فركوح عنوانها (الملائكة في العراء). هل أقول هذا هو الاستسهال.

ليس النقاد دائما على حق؛ يمكن أن يكونوا غالبا على حق: فأحدهم كتب ذات يوم عن رواية لي: كيف يسمح الروائي لنفسه أن يحول السيكولوجي إلى فسيولوجي، فسألته: ألم يسبق لك أن خجلتَ فاحمر خدّاك؟!

❖ تعيد كتابتك لحكاية الطفلة إيمان ومن قبلك كتابة الشاعر محمود درويش قصيدة عن الفتى الفلسطيني الشهيد محمد الدرة تساؤلات كثيرة حول دور الشعر وتأثيره في القضايا اليومية التي تهز الضمير. حيث يعيب بعضهم على المبدعين أن يتواصلوا مع هذه القضايا وينخرطوا فيها بدعوى الخشية من الوقوع في منبرية الخطاب. بأي معنى تنظر إلى هذه الإشكالية ؟

– لست ضد شيء هنا سوى العمل السيئ، وكما أشرت فإن فهمي للحكاية الفلسطينية، لا يقوم على أنها مناسبة، فليس قتل طفل أو اقتلاع شجرة أو هدم بيت، أو ساعة الرعب التي تحتل قلب رجل أو امرأة أو طفلة في ليلة قصف، مناسبة.

الاحتفال بافتتاح مدرسة، أو الانتهاء من شق طريق، مناسبة، عيد الجلوس وتولي شؤون الحكم مناسبة، اعمار مطار أو ميناء أو حتى محطة صواريخ ومركبات فضائية، مناسبة،وشق نفق مناسبة. أما مقتل طفل فهو بالنسبة لي قضية كونية أبيح لنفسي فيها أن أحاور عدالة الأرض وما فوقها.

وفي ظني أن فكرة المناسبة غير مطروحة أصلا في آداب الشعوب الأخرى، أو على الأقل لم أسمع بها، ولم أسمع بمهاتراتها إلا هنا في العالم العربي. ذات يوم أمضى جان جينيه ست ساعات في صبرا وشاتيلا، فأبدع نصا مذهلا، من أجمل ما كتب عن المأساة الفلسطينية، وعاشت صحفية أمريكية عدة أشهر في الضفة وغزة، خلال الانتفاضة الأخيرة، وكتبت رواية مهمة هي (معبر الشهداء) وقبل ذلك بزمن طويل جدا كان هوميروس يكتب الإلياذة والأوديسة ولا يشير له أحد مستنكرا: إنه يكتب بمناسبة حرب طروادة، وبعده بآلاف السنوات كتب فوركور رواية (صمت البحر) وبساطير الجنود الألمان تذرع شوارع باريس، ودباباتهم تجعل التراب يتساقط فوق رأسه في قبوه أثناء كتابته للرواية، ورسم بيكاسو (الجرنيكا) جدارية من أكثر أعماله حضورا وفنية. يحيرني أن مقياس الحداثة يزداد في عالمنا العربي ويقل بمقدار تنكر الكاتب لقضاياه المصيرية. أن تطالب كاتب بالتخلي عن الحياة، عرقها ولوعاتها ومآسيها، وبهجتها المسروقة، في شعره كي يكون شاعرا، أشبه ما يكون

بدعوة الشاب الذي يريد أن يصبح فارسا أن يتخفف من حصانه كي يكون ذلك الفارس المنتظر، لأن الحياة هي التي تملك في النهاية حق التخفف ممن تريد، أو مما تريد، والحصان هو الذي يملك حق التخفف من ذلك الذي يجثم فوق ظهره، إذا شعر بأن ما فوقه ليس أكثر من كتلة لحم تحد من كونه حصانا، وليس العكس. نحن ككتاب لسنا أكثر من ضيوف على مائدة هذا الصهيل أو الجموح أو المدى اللانهائي لشوق الحياة ليوم يشبهها حقا. فقد سبق لها وأن تخففت في طريقها من كل الكائنات التي غدت عبئا عليها، على أشجارها وأزهارها وحتى صحاريها.

لقد حاذر الأدب أن يقترب من مأساة الاقتلاع الفلسطيني عشرات السنوات، بحجة أن القضية يجب أن تنضج في فكر ووجدان الكاتب، ويمكن أن ينطبق الشيء نفسه على عشرات المفاصل الخطيرة في حياتنا الإنسانية والسياسية أيضا. وفي ظني ليس هناك مبرر لوجود أي كاتب، بالنسبة لي شخصيا، عليه أن ينتظر عشر أو عشرين أو خمسين سنة كي يكتب عن قضية ساخنة بحجة انتظار نضجها، أنت كاتب لأن بإمكان هذا العالم أن يجد ملاذا له في أصالة عملك ووعيك الوجداني والإنساني، حين يطرد هذا العالم من جماله ومن نفسه، ويطارده الخوف والعماء والموت، ويبحث عن ملجأ فلا يجد سوى رحم كلماتك التي تملك قوة أكثر من رقتها. وخارج هذا أرى ادعاء وفقرا وجدانيا وإنسانيا، وتسليما بسطوة البارد، المعلب، المجفف، والمدّعي.

وما دام السؤال حول (مرايا الملائكة) فاسمح لي أن أقول: قد لا أكون كتبت بهذه الرقة قبل هذا الديوان، وقد أكون، لكنني أدرك أن الكتابة عن طفلة بهذه العذوبة، ووجه بهذا الجلال مسألة مصيرية لي ككاتب على المستوى الفني، والتي، بدورها، وحدها تؤكد شرعية وجودي الإنساني أو تنفيها.

❖ تعرض ديوانك البديع جدا (بسم الأم والابن) إلى احتجاجات عديدة من أوساط دينية عربية، وكانت إحدى رواياتك قد منعت في الأردن قبل ذلك، ولا يزال سيف الرقيب مسلطا على الأعمال الأدبية حيث أقدمت دائرة المطبوعات والنشر في الأردن أخيرا على منع رواية الياس خوري (يالو) كما منعت رواية حنا مينة (النجوم تحاكم القمر) وكتاب يحيى جابر (كلمات سيئة السمعة). ما الذي يريده الرقيب العربي؟

ـ أعتقد أنه ليست هناك معركة أو حرب أكثر عبثا من تلك المعركة / الحرب التي يشنها الرقيب على الكتب، إنه خاسر، أولا وثانيا وعاشرا، لقد قيل ذات يوم، الذي كُتِبَ بالحبر لا يمحى أبدا؛ وإن كان هذا المعنى قد جاء في سياق آخر، إلا أن على النظام العربي أن يعي، أنه لن يحقق نصرا في هذا الاتجاه، لأن فكرة تحقيقه النصر ليست واردة اليوم في أي مجال.

لقد حاذر الأدب أن يقترب من مأساة الاقتلاع الفلسطيني عشرات السنوات، بحجة أن القضية يجب أن تنضج في فكر ووجدان الكاتب، ويمكن أن ينطبق الشيء نفسه على عشرات المفاصل الخطيرة في حياتنا الإنسانية والسياسية أيضا

ومن أسباب عدم وجود جدوى في شن هذه الحرب على الكلمات، يكمن في أن الرقيب العربي لن يستطيع أن يروض هذا العدد من المبدعين العرب، الذين تكمن شرعية وجودهم، اليوم، في أنهم ضد هذا الخراب العربي، الذي تفوح رائحته من كل شيء، بدءا من صندوق الانتخابات، إن وجد، وانتهاء بصندوق النقد الدولي.

طبعا، حلم الرقيب العربي كبير، فلك أن تتصور أي صمت يمكن أن يسكن هذا العالم العربي، بل أي موت، إذا ما تحقق حلمه بكتم أصوات آخر الطيور على هذه الشجرة المتيابسة أو المتماوتة يوما بعد يوم.

❖ إلى جانب إبداعاتك الروائية والشعرية، ثمة اهتمام لديك بالرسم والتصوير وقد أقمت معرضين في كلا الحقلين. هل يندرج ذلك في سياق فائض القيمة التعبيرية لديك ؟

ـ أنت لا تستطيع أن تختبر الحب إلا بالحب نفسه، تعايشه حلما، ويعيشك ربما، إلى أن تلتقيا في انصهار وجودكما معا، وكذلك الرسم والتصوير بالنسبة لي، إنهما جزء قريب مني، ولم أفكر طويلا حين غادرت مقعد المتفرج لأعيش الدور الذي أمامي، فكأن المعايشة الطويلة، فعلا، تلغي كل مسافة بين النوع الفني الذي تعايشه وبين ذاتك، لقد وجدتُ نفسي أرسم لنفسي، وأصور كذلك، دون أن أفكر لحظة بأنني في طريقي لأن أكون مصورا أو

رساما، تماما كما تتنفس، فأنت لا تفكر في كل لحظة أنك تتنفس لكي تعيش؛ بين حين وآخر، قد يخطر لك أن تنفسك إن توقف ستموت، لأنه دليل الحياة.

لقد رسمت وصورت أكثر من عشرين عاما، قبل أن أجد نفسي، مرغما، في صالة العرض، بقوة حب الأصدقاء لما تحقق من لوحات وصور، وقبل ذلك كنت فرحا لأن هذه الأعمال تزين جدران بيتي، لا لكونها جميلة أو غير ذلك، ولكن لإيماني، ربما، بأن أكثر اللوحات تواضعا التي يمكن أن ترسمها، أو يرسمها ابنك أو صديقك، أكثر حياة وحيوية من أي نسخة مصورة للوحة من لوحات بيكاسو. ببساطة لأنني أرى الحياة أجمل مع كل شيء حي، حتى لو لم يمتلك مواصفات الجمال الكاملة، هذه المواصفات التي لو أخذ بها رجال العالم، أو نساء العالم، وقارنوا أنفسهم بالسوبر موديلات من عارضات الأزياء وعارضيها أيضا، وممثلات السينما وممثليها أيضا لطلّق نصفهم نصفهم على الأقل.

لكن هناك شيء آخر يمكن أن تحسّه وأنت ترسم، وأنت تصور، فاللون الذي تراه جاهزا عادة في لوحة ما، ولنفترض أنه الأخضر، يكون لون الفنان، أما حين ترسم أنت، فيغدو لونك الخاص، الذي تختبره، ويختبرك، وكذلك في التصوير، لأنك حين تحدد الكادر، تحدد هذا المشهد الذي يعنيك من بين كل المشاهد المترامية حولك، يصبح مشهدك الذي رأته عيناك والتقطته حواسك كلها. لذا أسميت معرض التصوير الذي أقمته (مَشاهد من سيرة عين). وبالتأكيد فإن هذه السيرة، تماما كسيرتك إنسانا، وكخبرتك واختبارك للحياة واختبارها لك تبدأ بالانعكاس على أعمالك التي تكتبها. ولذلك حين رسمت وصورت مثلا أصبحت لقصيدتي وروايتي عين أخرى، فلم يعد اللون مجرد لون أو التفاصيل الصغيرة، مجرد أجزاء من جسد هذا العالم، أصبحا معنى معاشا لروح هذا العالم.

❖ أيضا أنت في النقد السينمائي ذو تجربة تستحق التنويه، فكتابك (هزائم المنتصرين) الذي يعاين السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق يشير إلى تعددية ثقافية ذات أدوات أسلوبية ناضجة. ماذا أفادتك السينما في إبداعك. ألا يراودك حلم الإخراج السينمائي؟

- في اعتقادي أن أهم ما ينجز في العالم من فنون إلى جانب الرواية اليوم، هو فن السينما، وما دام الأمر كذلك، في اعتقادي على الأقل، أو في ظني، فإنني أستغرب تماما، أن يكتب الكاتب رواية أو قصة أو قصيدة، أو كتابا نظريا، دون أن تكون له علاقة بالسينما، لأن ذلك كان يمكن أن يكون منطقيا لكاتب كان يعيش في العصر الأموي أو العباسي، أو أي عصر من هذا القبيل. وكما حدث، مع الصورة واللوحة، حدث الأمر ذاته مع السينما، لقد كنت أكتب عن بعض الأفلام التي أحبها وأضع ما أكتب في أدراجي، لأن دافع الكتابة كان يتمثل في قول كلمة (أحبك) أو ما يشبهها، لهذا الفيلم، أو ذاك، وهو يبعث في داخلي كل هذه السعادة والجمال، فبعض الأفلام قادر على أن يمنحني أجنحة أحلق فيها مدة طويلة دون أن أشعر بأنني بحاجة لأي شيء آخر على هذه الأرض.

هذه هي معايشتي للسينما، وحين اكتشفت واكتشف أيضا مقربون هذا، دفعني ذلك لقراءة كل ما كتبته من جديد، وربما كانت مفاجأتي أن معظم الدراسات التي كتبتها، وأقول دراسات (لأن فيلما مثل «فورست غمب»، أو «تانغو» كتبتُ حوله أكثر من خمس وعشرين صفحة) أقول اكتشفت أنها معنية بنمط من الشخصيات، هو نمط المنتصر المهزوم، على المستوى الإنساني، أي ذلك الذي يفقد جزءا حميما من ذاته، أو ممن حوله، في طريقه لتحقيق نصره، بحيث لو عُرض عليه هذا النصر من جديد، مقابل ما خسره، لفكّر طويلا.

لذا أرى في كتابتي عن السينما معايشة للفيلم، بهدف فهمه أكثر، إنسانيا وجماليا، أو بمعنى رفض أن يكون الجميل والحميمي شيئا عابرا، ولذا أعتبر هذا الكتاب بمثابة جزء من سيرة ثقافية، فبدل أن يكتب شخص ما سيرته، ويقول: لقد كنت أحب السينما، وقد تركت في أثرا كبيرا، أو أي شيء من هذا القبيل، أقول في هذا الكتاب: هكذا كنت أحب السينما، هكذا فهمت هذه الأفلام، وهكذا تركت أثرها في كإنسان وفي كتابتي.

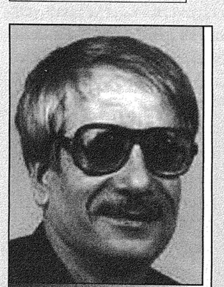
أما حلم الإخراج فهو واحد من أقرب أحلامي إلى نفسي، وآمل أن أملك فرصة تحقيقه، أكثر من ذلك الحلم الذي راودني ذات يوم في أن أدرس الموسيقى، حين أنهيت دراستي الثانوية، وأغلقت كل الأبواب حينها.



برهان كركوتلي

فنان غرافيكي من هذا الزمان سجل حياة

بطرس المعري*



رحل عن عالمنا الفنان السوري الكبير برهان كركوتلي، رحل بصمت كما عاش السنوات الخمس عشرة الاخيرة من حياته بصمت، رحل فنان المنمنمات الشعبية، فنان القضايا السياسية، الفنان الذي استطاع منذ نهاية الخمسينيات الى آخر قطعة نقشتها ريشته المغموسة بالحبر الاسود ان يكون أمينا لقناعاته العميقة في ضرورة ابتكار فن حديث يخاطب المجتمع ويتفاعل معه دون ان يتنازل عن القيمة الفنية العالية، فن يخاطب هموم الناس الاجتماعية والسياسية دون ان يتخلى عن شاعريته ومتانته الغرافيكية.

تنقل برهان كركوتلي بين دمشق والقاهرة ومدريد والرباط وبرلين ومكسيكو وفرانكفورت غير ان وجدانه صاغته الحارة الشامية وفكره طبعه الانشداد الدائم للهم الفلسطيني.

* كاتب من سوريا



من أعمال كركوتلي الشعبية (مواويل) – حبر صيني – ١٩٧١

يعتبر كركوتلي احد اهم الفنانين العرب الذين استلهمت أعمالهم الفنون الشعبية التي عرفها في بلده الأم، ولا يمكن التكلم عن لوحة محلية سورية دون التكلم عن اعماله كتجربة رائدة في هذا الميدان، فلقد استطاع بذلك الأفق الواسع الذي امتلكه ان يتعامل مع روح الفن الشعبي دون الوقوع في مطب اجترار الموتيفات الشعبية بأسلوب مستهلك.

اللوحة التي سماها «مواويل» ذات النزعة الزخرفية الواضحة، رغم بساطة مظهرها غير انها في حقيقة الامر تكتنز حساً مدهشاً، وحرفة غرافيكية متينة «وموهبة».. رفيعة.

انتشار أعمال كركوتلي المطبوعة يأتي أيضا من تلك الأعمال السياسية، ذات الطابع «التحريضي» كما يسميها هو، ولقد بدأ برهان بالعمل الفني – السياسي في المغرب عندما ناصر قضايا العمال وثوار الجزائر، ثم تبلورت هذه التجربة في المانيا عندما راح يرسم لفلسطين لوحات وملصقات دخلت ذاكرة التجربة التشكيلية الفلسطينية بمفرداتها وصياغاتها، وتأتي رحلته الى المكسيك في أوائل الثمانينيات من القرن الماضي لتكمل دائرة أسفاره الجمالية والسياسية، ولتزاوج الى حد كبير بين لوحته الشعبية ولوحته السياسية.

صدر في بداية الثمانينيات كتاب ضخم في ألمانيا عن كركوتلي، استعرض الكثير من أعماله وموضوعاتها المتنوعة، من رسومه عن نزلاء مشفى الامراض العقلية الى بورتريهاته الدقيقة الى لوحاته المشهورة المكرسة لفلسطين.

في أعماله كلها المشغولة بالابيض والاسود لا يغيب الخط الاسود الثخين المحيط بالأشكال ولا وجوهه الصارمة ولا تنويعات ملامسه الغرافيكية، ولا ولعه بشغل كل المساحة اقتداءً بالمنمنمات العربية – الاسلامية، كل ذلك موضوع في سياق شحنة تعبيرية عالية ورسالة لا تخطئها العين: وجوه بلدية وديعة، ووجوه يعلوها الغضب والتحدي، سلاسل وسجون واسلاك شائكة، عساكر ممسوخة الملامح، اطفال يحلمون بعصفور أو وطن..

برهان كركوتلي الحالم السياسي رسم حياتنا، احباطاتنا، آمالنا، واحلامنا المكسورة.. رسم كل ذلك بوداعة الاطفال ووعي المحترفين السياسيين، وموهبة كبار الغرافيكيين، فصنع لنا ايقونات اخاذة لا تمحى من الذاكرة.

في الاسطر اللاحقة سجل لحياة وفن برهان كركوتلي مستمدة من تسجيلات خاصة معه، ومن سجل لحياته سطرها هو في سنوات الثمانينيات.

حياته

في آخر لقاء جمعنا، انا والكركوتلي، في (هامبورج) قبل اكثر من سنة، قال لي هازئاً وهو يمسك كعادته كأساً من الجعة، «في آخر عدد من ديرشبيغل (Der Spiegel) كتبوا مقالا عن حفلاتي كحكواتي، هذه أول مرة تكتب ديرشبيغل عني ولكن هل تعرف ماذا كتبوا؟! قالوا: حكواتي آتٍ من بلاد أسامة بن لادن!» ابتسمت حينها ساخراً وقلت في سرّي «لا كرامة لنبي في وطنه... ولا في المهجر».

كان للصدفة أولا ثم لموضوع دراستي ثانيا الدور الكبير في التعرف على برهان كركوتلي عن قرب ففي شتاء ١٩٩٨، رتّب لي احد الأقارب في (بون) موعداً معه. والتقينا حينها في محطة القطار حيث كان ينتظرني برفقة احدى صديقاته. اقتربت من طاولته محيياً وعرفته عن نفسي فوقف وشدّ على يدي بحرارة وقبّلني مُرحباً كأنه يعرفني منذ زمن بعيد.

أخبرته حينها عن موضوع دراستي وأنني بحاجة الى بعض المعلومات، بل الكثير منها عن حياته وعن مسيرته الفنية. فوعدني بذلك ثم قدم لي في آخر اللقاء ثلاث لوحات مما كان يطبعه بالأوفست ممهورة بتوقيعه. وكانت هذه الهدية «دفعة أولى» من الحكايا التي أرسلها إليّ كركوتلي، الرسام والحكواتي وهذه أهم حكاياته.

كان جده عبدالوهاب، قد هرب من كركوك اثناء المجاعة التي ألمت بالمدينة عام ١٨٨٠، ليستقر في دمشق ويتزوج احدى فتياتها. دُعي جده أولاً بالكركوكلي نسبة الى المدينة التي أتى منها، ثم تحولت في العامية الشامية الى كركوتلي فكركتلي.

رأى برهان الدين بن محمد نديم كركوتلي النور في دمشق في ١٥ آيار- مايو ١٩٣٢ من أم تركية الأصل وكان ترتيبه الخامس بين ستة أولاد.

عاش كركوتلي سنواته الاولى في بيت دمشقي تقليدي في حي «القميرية» على مقربة من الجامع الاموي والأسواق الشعبية المعروفة ثم انتقل الى بيت في حي «البحصة الجوانية»، أحد الأحياء الشامية التي شكلت ذاكرته.

كان الصغير محاطاً بأشخاص موهوبين في الرسم، فأخوه عبدالوهاب كان مغرماً بتكبير الصور الفوتوغرافية على طريقة المربعات. أما أخوه مراد وأبوه فكانا يمضيان أوقات فراغهما في الرسم. وكان لبرهان عم يرسم أيضا وله لوحة لم ينسها فناننا أبداً تصور البطل الشعبي أبوزيد الهلالي.

أما موهبته هو فقد ظهرت في مدرسته الابتدائية (معهد اللاييك) على ايدي احدى المدرسات الفرنسيات، وصار بتشجيع منها يقوم بتصوير ما يقع تحت يديه من رسومات في الكتب المدرسية مستحقاً الثناء.

بعد طلاق والديه، آثر الأب أن يخرج ولديه عبدالمجيد وبرهان الدين من المعهد الفرنسي ليدخلهما في مدرسة دينية مُلحقة بجامع تنكز المجاور للمنزل. لم يجد الصغير الخجول وكان له من العمر ٨ سنوات، أي مجال لممارسة هوايته في هذه المدرسة بل على العكس، كان الرسم محرماً فيها. كان للنظام الصارم في تلك المدرسة الدور الكبير في طلبه من أبيه أن يخرجه منها على الرغم من تفوقه آنذاك في دروسه، ليدخل المدرسة العامة، استعاد برهان في هذه المدرسة قليلاً من الحرية التي افتقدها في المدرسة الدينية. كما استعاد حصص الرسم الاسبوعية. كان الفنان ميشيل كرشه* مدرس الرسم فيها، لكن برهان لم يتأقلم مع شخصيته الفظة بل وجد في مدرس الرياضة ويدعى خالد المورة لي خير موجه فنيّ له. في تلك الفترة بدأ برهان بالخروج من عزلته وخجله المعهود فيشارك أترابه باللعب في باحة المدرسة وربما في التظاهر ضد الفرنسيين مع الطلاب الأكبر سناً. أما على صعيد هوايته، فقد كان يكبر صورا فوتوغرافية مقابل مبلغ من المال يجمعه ليذهب به الى السينما!



صباح الخير - حبر صيني - ١٩٧١ - من مجموعة الأعمال الساخرة

شهر تشرين الاول- اكتوبر ١٩٥٢ ومنها الى القاهرة.
يقول يوسف عبدلكي، الفنان السوري وصديق الراحل، أن دمشق هي «مدينة طفولة كركوتلي، حيث تفتح فيها وعيه ومداركه وتفجرت مواهبه الفنية. ظلت هذه المدينة أشبه ما تكون بحلم، يظهر حنينه الى بلده بمظهر الحنين الى دمشق كمدينة بالتحديد». أما برهان كركوتلي فعندما يتذكر دمشق يقول:
«كان يسري في كياني شيء من الارتياح العميق وأنا أتنزه طفلا في الأحياء والاسواق الشعبية. كان يحلو لي زيارة المسجد الأموي وتأمل زخارفه، كذلك الذهاب الى سوق الحميدية وتأمل الناس كيف يتكلمون أو يشترون حاجياتهم... لا أدري سبب تلك الراحة النفسية التي كانت تعتريني!».
فدمشق إذاً، كانت تؤلف المشهد أو العالم الذي وعى كركوتلي عليه والذي حمله «كجزء من جسده» في ترحاله بكل ما فيه من حركة وتقاليد وعمارة وطرب!
في دمشق بدأ أيضاً اهتمام كركوتلي بعالم السياسة. وصار تحت تأثير بعض الأصدقاء يتردد على اجتماعات بعض الاحزاب السياسية. لكن أياً من تلك الأحزاب لم تكن تجتذبه بأفكارها كما اجتذبه حينها رؤية المناضلين الفلسطينيين الذين أتوا الى دمشق ليبحثون عن دعمٍ لقضيتهم. فخلال زياراته الى فندق ابيه في ساحة الشهداء، كان كركوتلي على موعدٍ مع رجل السياسة والأدب والفن ممن كانوا ينزلون في ذلك الفندق. وكان يحلو له مراقبتهم والاستماع الى أحاديثهم وان تيسر له الأمر كان يتحدث الى البعض منهم.
سمح له هذا العالم باكتشاف الكثير من القضايا والمشاكل التي كانت تلم ببلاده وبمجتمعه ، الامر الذي دفعه للتمرد على محيطه وعلى الأفكار البالية التي كانت تسوده.

دراسة الفنون في القاهرة

عندما وصل برهان كركوتلي الى القاهرة، كان العام الدراسي قد بدأ فيها. ويعترف كركوتلي بأنه لاقى صعوبة في مجاراة زملائه في سنته الاولى في كلية الفنون الجميلة. الا ان التشجيع المستمر من قبل اساتذته وخصوصاً بيكار وعبدالعزيز درويش جعله يتفوق على الكثير منهم في نهاية المطاف. درس كركوتلي التصوير في القاهرة كما مارس النحت في المشغل الحر للكلية لمدة ثلاث سنوات. في مشروع تخرجه ، خالف كركوتلي «التوجيهات الادارية» التي كانت تحث الطلبة على اختيار مواضيع تمجد السلطة السياسية أو ثورة عبدالناصر



أطفال فلسطين - ١٩٧٥

نال برهان شهادته الاعدادية ثم تابع دراسته الثانوية في «التجهيز الاولى» حيث لفت نظر استاذه الفنان صلاح الناشف* برسومه الكاريكاتورية التي تصور أساتذته في الثانوية.
يتعرف برهان في هذه المرحلة على الفنانين نصير شورى وناظم الجعفري العائدين لتوهما من القاهرة بعد أن أنهيا فيها دراستهما في التصوير. وصار يتردد على مرسميهما كما صار يتردد على الصالات التي كانت تستقبل المعارض الفنية فتعرف على أعمال فنانين فرنسيين كبار في معرض نُظم في معهد اللاييك.
بعد حصوله على الشهادة الثانوية عام ١٩٥١، أرادت له عائلته أن يدرس الطب او القانون في الجامعة، لكنه في قرارة نفسه كان يرغب بدراسة الفنون، متأثراً بآراء وأعمال الفنان المصري حسين بيكار الذي راسله في تلك الفترة. لكن رغبته هذه لاقت رفضاً من قبل الأب الذي رأى في خيار ابنه جنوناً. وينتهي به الامر الى دراسة الفلسفة... والرسوب في سنته الجامعية الاولى.
هذا الرسوب المنتظر دفعه مجددا الى مراسلة بيكار طالباً منه قبولاً في كلية الفنون الجميلة. ولأسباب مادية بحتة، رفض الأب فكرة سفر ابنه الا ان فتحي، الابن البكر، استطاع اقناع والده عندما عرض عليه اقتسام نفقات الدراسة. وهكذا، يترك برهان مدينة دمشق ليركب البحر من بيروت الى الاسكندرية في

واختار مرضى مشفى الأمراض العصبية موضوعا له. هذه «المخالفة» حرمته على الرغم من نيله احدى العلامات الثلاث الاولى من منحة لمتابعة الدراسة. ولعل السبب الرئيسي في حجبها عنه هو علاقاته «غير المرغوب فيها» مع الشيوعيين.
خرج كركوتلي من مصر بعدما امتلك أساسا أكاديمياً متيناً في الرسم وأسلوباً مبنيا على قوة التعبير وصلابة التكوين. في مصر، تعلم كركوتلي أيضا الاهتمام بفنون الفلاحين والناس البسطاء وبتأثير من يوسف كامل، الفنان المصري الكبير وعميد الكلية آنذاك، وعي أهمية الفن في الحياة وعلى دوره في معالجة قضايا مجتمعه وانه مسؤوليته قبل شيء.
ربما يكون عام ١٩٥٧ عاماً مميزاً في حياة برهان كركوتلي، وتأتي أهميته من حادثة اكتشف فيها الفن المكسيكي.
كان برهان آنذاك يفكر كثيرا في الأسلوب او الصيغة التي سينتج فيها فنه. ولم يكن يجد في الاساليب الاوروبية لا الحديثة منها ولا القديمة ما هو قريب لذائقته ولأفكاره لاسيما وهو يتعلق أكثر فأكثر في حياة الناس البسطاء وفي فنونهم الشعبية. وفيما هو يتحدث عن حيرته هذه لأحد زملائه، يعرض عليه هذا الاخير بطاقات للوحاته رسمها الفنان المكسيكي سيكيروس قائلاً: ربما هذا ما تبحث عنه أنت. ومن ذلك الحين وكركوتلي يبحث عن وسيلة لزيارة المكسيك أو للدراسة فيها، لكن حالته المادية لم تسمح له بهذه الزيارة إلا بعد مضي وقت طويل.

كركوتلي رسام سياسي في المغرب

على الرغم من رغبة ابيه في عودته للتدريس في دمشق إلا أنه آثر اللحاق بزميليه غياث الافرس ومصطفى يحيى الى مدريد للدراسة في أكاديميتها. أمضى كركوتلي في اسبانيا ستة أشهر تعرف فيها على فن العمارة الاندلسية كما زار أغلب متاحف العاصمة لكنه تركها بسبب ضيق ذات اليد: «لم يكن يسمح بالرسم في المقاهي بسد نداء المعدة!». ويطلب كركوتلي العون من أحد اصدقاء الدراسة في مصر، وهو مغربي من الدار البيضاء، فيكون له هذا. عمل برهان كركوتلي في الصحافة وفي دور النشر كرسام ومخرج فني كما قام بكتابة المقالات الفنية. وسمح له هذا العمل بالاتصال مع الثوار الجزائريين ابان ثورتهم ضد الفرنسيين حيث كانوا يطبعون منشوراتهم السرية في المغرب. كما انه عمل مع المعارضة والاحزاب اليسارية المغربية. وناضل ضد الاقطاعية والملكية ووجود القواعد العسكرية الاجنبية في المغرب.
لم يعرف كركوتلي الاستقرار خلال اقامته في المغرب فالمجلات الثلاث التي عمل بها تعرضت أكثر من مرة للاغلاق، كما تعرض زملاؤه فيها الى التوقيف أو السجن بسبب آرائهم السياسية. كل هذا اضافة الى طلاقه من زوجته اليمنية الأصل بعد أقل من سنة ونصف على زواجهما دفعته الى التفكير في ترك الدار البيضاء. وعاود كركوتلي محاولة السفر الى المكسيك لكنه أخفق مرة اخرى ليسافر الى ألمانيا الديمقراطية بعد حصوله على منحة للدراسة فيها على نفقة نقابة العمال المغربية.
لم يعرض كركوتلي في المغرب لأن اغلب أعماله التي نفذها هناك كانت عبارة عن رسوم أو ملصقات سياسية تعبر عن آراء المعارضة المغربية او الثورة الجزائرية لكن هذا العمل الفني- السياسي، وكما كان يؤكد الفنان، سمح له بحل بعض المشاكل في الاهتداء الى أسلوب يجمع ما بين الفكرة وقوة التعبير.



عروس المدائن – حبر صيني – ١٩٧١

بداية المغامرة الألمانية

غادر كركوتلي المغرب عام ١٩٦١ متجهاً الى برلين حيث انتسب الى أكاديميتها ليدرس فن الحفر، ويعمل في مشغل الفخار. سمحت له اقامته في المانيا بالاحتكاك مع الفنانين التعبيريين والتعرف على انتاج هذه المدرسة ومدارس فنية أخرى عبر المتاحف وصالات العرض البرلينية، كما اطلع على الفن «الاشتراكي» عبر المعارض الكبيرة التي كانت تأتي من الدول الشرقية كالاتحاد السوفييتي ويوغسلافيا وبولونيا.. وكان يحلو له المقارنة بين هذه الفنون وفنون الكتلة الغربية التي لم يوفر جهداً في التعرف عليها.

عمل كركوتلي في احدى الجرائد كمصور أو رسام واستطاع للمرة الاولى ان يعرض أعماله في معرض مشترك مع ابراهيم هزيمة الفنان الفلسطيني وغياث الاخرس الفنان السوري.

كانت أعمال الفنانين الثلاثة تستوحي التراث الفني في منطقة الشرق الاوسط.

في ألمانيا يتعرف كركوتلي على دتيلند سنة ١٩٦٢ طالبة الآداب الألمانية الأصل التي اصبحت فيما بعد بدوية كركوتلي، الراقصة الشرقية وزوجته ومنبع إلهامه قبل كل شيء. ويسافر الزوجان الى المغرب عام ١٩٦٣ ليعمل محرراً ورساماً في منشورات اليساريين لكنه عاد بعد سنة واحدة فقط بعد أن وجد أن العمل هناك أصبح صعباً وأن أغلب رفاقه قد أصبحوا خارج البلاد أو في السجن.

ويجد كركوتلي نفسه في ألمانيا الاتحادية في مدينة مانهايم.. مكسور الخاطر وبدون عمل. انتبهت عائلة زوجته الى حالته النفسية هذه فقدمت له ألواناً ومواد الرسم على أمل أن يخرج من عزلته ومن وحشته.. تفجرت شجونه في لوحة سماها (حياة التربة) يقارب عرضها المترين وطولها ٥٠سم، نفذها بالألوان الزيتية تصور مشهداً بانورامياً لجني المحصول في احدى القرى. يُعد برهان هذه اللوحة «الشعبية» بمثابة منعطف في اسلوبه، سيتطور مع استخدامه للحبر الصيني والريشة المعدنية كتقنية لتنفيذ أعماله. في الحقيقة، ان تصوير المشاهد الشعبية لم يكن جديداً على تجربته السابقة، ففي أيام دراسته للفنون في القاهرة ، صور برهان مشاهد حياتية من واقع الشعب المصري كذلك السوري إلا أن المحنة المادية والروحية التي مرّ بها جعله ينتهج أسلوباً مُسلياً يعتمد على الاسراف في الزخرفة المستقاة من الموتيفات الشرقية الشعبية ليغني بها نسيج لوحة (دون الوقوع في مطب الفولكلورية السياحية)، وينسى آلامه.

بعد ولادة وحيده «نديم» عام ١٩٦٤ ازدادت أعباء كركوتلي المادية. فحاول أن يعرض أعماله علّه يزيد ببيعها من دخله لكن أسلوبه وأفكاره (كما يصفها) الشيوعية لم تكن لتقنع أصحاب صالات العرض. وانتهى به الأمر الى العمل كعتال في احدى المطابع كي يحصل على قوت عائلته، تمكن من متابعة دراسته في مدرسة للفنون الجميلة.

في تلك الاثناء، ساعده أحد اصدقائه الألمان في اقامة معرض لأعماله في احدى الصالات. نجح المعرض المادي واستقبل من قبل الجمهور والنقاد بحرارة، حيث اعتبروه احد التعبيريين السياسيين الألمان، أعطاه دفعاً معنوياً كان بحاجة اليه.

بعد تسع سنوات من التغرب، يتلقى برهان دعوة من دمشق للتدريس في كلية الفنون الجميلة. لم يخف برهان عظيم سروره



الشهيد – حبر صيني– ١٩٧٥


عائلة فلسطينية - حبر صيني - ١٩٧٩

آنذاك وبدأ بالتحضير للعودة فأعد برنامج العمل الطموح من تدريسه في كلية الفنون الى تأسيس دار نشر لكتب الأطفال الى إحياء لفنون الفلاحين في الجزيرة وجبال العلويين.

قطع برهان أوروبا بسيارته حتى وصل الى دمشق في السادس عشر من ايار- مايو من عام ١٩٦٧- لم يتسلم برهان لمنصبه كمدرس في كلية الفنون الجميلة الا بعد ستة أشهر من وصوله والسبب كان روتينيا. درّس كركوتلي سنة كاملة في قسم الحفر دون أن يتسلم رواتبه لسبب عينه مما اضطره للعمل كمهندس ديكور في هيئة التلفزيون السوري.

أقام كركوتلي في دمشق سنتين اثنتين غلب عليهما تفاقم أوضاعه المادية السيئة ومشاكله مع زملائه في الكلية التي اضطرته الى ترك التدريس غير آسف. لم ينتج برهان في تلك الفترة أعمالاً بل آثر «الصمت الفني» بعدما هزّته حرب حزيران ١٩٦٧.

قرر برهان التوجه (هرباً) الى لبنان، بعد ان سبقته زوجته الى هناك. في بيروت، عمل كرسام ومصمم في احدى المجلات وتعرف من خلال عمله هذا على غسان كنفاني وعلى غادة السمان. وبسبب مغادرته سوريا دون استقالة ودون أن يمضي خدمة العلم فيها، لاحقته السلطات اللبنانية لترده الى السلطات السورية لكنه نجح في العودة الى ألمانيا بواسطة زوجته التي قدمت له دعوة «للم الشمل». كان ذلك في عام ١٩٦٩.

وجد كركوتلي في فرانكفورت وظيفة مناسبة كرسام في دار للنشر وفي مجلة للأطفال لكنه سرعان ما ملّ هذا العمل ليتفرغ كلياً للرسم. في عام ١٩٧٠، تعرف برهان على مثقفين فلسطينيين يعملون مع منظمة التحرير الفلسطينية في ألمانيا. تبنى هؤلاء أعماله وهو بدوره أصبح رسام ثورتهم حتى انه من حينها بدأ العالم يعرفه كفنان فلسطيني. وعرفت أعماله التي تمجد الثورة وتدعو إلى مناصرتها صدى عظيماً وصارت ملصقاته والبطاقات التي كان يطبعها توزع بشكل كبير مما جعله يؤثر العرض في التظاهرات الثقافية والسياسية ولا سيما الفلسطينية منها على العرض في الغاليريات.

والحادثة المهمة التي جرت في تلك الفترة كانت في يوم الميلاد من عام ١٩٧٠ حيث استطاع الفنان باصراره أن يظهر في مدينة فرانكفورت ان نضاله ونضال الشعب الفلسطيني هو نضال عادل. لقد أقنع برهان بلدية تلك المدينة أن تتبنى موقفاً صحيحاً من الاحتلال الاسرائيلي


المرأة الفلسطينية - حبر صيني - ١٩٧٥

الذي امتد في تلك السنة الى لبنان أيضاً واستقبلت بذلك أعماله. في السنة التالية، يحقق كركوتلي حلمه في السفر الى المكسيك لاكتشاف ارثها الفني الذي طالما سحره منذ أيام القاهرة. ومن الطريف أن حلمه هذا تحقق بعد حادث سير كاد يودي بحياته فبالتعويض الذي حصل عليه من جراء الحادث سافر الى مكسيكو ليمضي شهرين اثنين لا أكثر. لكن النجاح الذي لقيه هناك وشعوره بالسعادة لرؤيته أعمال اوروسكو وريفييرا وسيكييروس جعله يمدد اقامته فيها الى سنة تقريباً، بعدما دعمه مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في المكسيك دعماً مادياً استطاع من خلاله زيارة فنزويلا أيضا وعرض أعماله في مراكز تجمع الجاليات العربية.

عند عودته من المكسيك، عاد كركوتلي الى مواضيعه الأثيرة (أو كما يسميها «المواويل»). وهي الرسومات الشعبية والتي عدّها في السابق كأعمال هامشية للترويح عن النفس. وكان من تأثير الأعمال المكسيكية التي رآها عن قرب هو انه بدأ يتجرأ في تقديم اللوحة السياسية- الثورية والشعبية في آن واحد وهو ما كان يتجنبه سابقاً.

فأعماله السابقة كانت تصنف بسهولة في خانة من ثلاث خانات لا أكثر، السياسية وهي الاعمال القاسية في تعبيرها، الشعبية البسيطة ذات الروح الغنائية وأخيراً اللوحة الانتقادية الاجتماعية وهي غالباً ما تكون ضعيفة التكوين لصالح التعبير الحاد والساخر المتطرف في سخريته.

كيف يصبح الفن شعبيا؟ سؤال كان يطرحه برهان كركوتلي دائماً حتى وجد الحل في طباعة أعماله بالأوفست (أسود وأبيض) وتوزيعها بسعر زهيد «حتى يستطيع الفقير أن يعلق في منزله لوحة» وهذه التجربة التي نجحت في توزيع أعماله ووصولها الى العالم العربي كما الى الدول الاسكندنافية ربما ردت على مطلبه في أن تكون اللوحة مثل كتاب الجيب في متناول الجميع.

بعد طلاقه من زوجته، استقر برهان في بون ليعمل حكواتياً بالإضافة الى الرسم.

ويعوّل كركوتلي على حفلاته كحكواتي الكثير في تدبير أموره المالية التي لم تعرف يوماً التحسن! وشهدت سنواته الاخيرة تجربة لم يكتب لها الاستمرار أو التطور بسبب مرض عصبي منعه من الكتابة أو الرسم بخط مستقيم دون أن تهتز يده أثناء الرسم. هذه التجربة هي دراسات في الجسم الانثوي العاري حيث تختفي كلياً زخارفه وكتاباته لصالح خط أسود متين يرسم الجسم دون أية تفاصيل. وربما الكثير من هؤلاء الفتيات اللواتي وقفن له كموديل هنّ من رقصن في مراسم دفنه، بناء على وصيتهن يوم ٢٠٠٤/١/٢م في مدينة بون الألمانية.

هذه المحطات التي مررنا عليها على عجل، ربما تكون أساساً لمن أراد أن يتعمق في دراسة تجربة الفنان برهان كركوتلي لأن أعماله في غالبيتها صدى لمواقف حياتية، عاشها الفنان بصدق والتزام حقيقي: «أنا طريقي لا يباع، أنا أعمل لزمن جديد، لزمن النور العربي، ولكن هذا الزمن لن يأتي في عهد الدكتاتورية والقمع والخوف. هذا الزمن يأتي في عهد الادمغة التي تزهر.. الصبر الصبر.. أنا فنيّ الشعبي ليس رسماً على الورق فقط بل هو موقف، عندما أرسم باسلوب الشعب فأنا ملتزم به وسأتخذ مواقفه السياسية. أنا لست رساما فقط بل أنا جزء من الشعب.. أريد أن أرسم بلغته وأدافع عن مصالحه.. لذلك أنا معتزّ في حياتي... معليش..»**

الهوامش

* ميشيل كرشة وصلاح الناشف من الفنانين السوريين الأوائل والذين يطلق عليهم مجازاً الرواد.

** من تسجيلات خصّنا بها تعود الى عام ١٩٩٩.



زاباتا والحسيني - حبر صيني - ١٩٨٠



مرثية (.....)

هلال البادي*

قبل الدخول وعلو الضوء والستار، مفتتح لبداية ما:

وطني يا أيها النسر الذي يغمد منقار اللهب
في عيوني
أين تاريخ العرب؟
كل ما أملكه في حضرة الموت:
جبين وغضب.
وأنا أوصيت أن يزرع قلبي شجرة
وجبيني منزلا للقبرة.
وطني إنا ولدنا وكبرنا بجراحك
وأكلنا شجر البلوط..
كي نشهد ميلاد صباحك

(محمود درويش)

خشبة المسرح:

(زمان خارج من حدود الزمان، ومكان لا يعبر عن أي مكان، رغم أن الحكاية قد تكون قريبة منا.. للمخرج أن يضع تصوراته الخاصة بكلا الأمرين.. المنصة تبدو هلامية هي الأخرى بلا ملامح فضاء أشبه بالسواد.. قطع ديكورية خافتة.. للمخرج أن يضع مستوياته التي يريدها.. القطعة الوحيدة الموجودة: مصطبة يتم استغلالها ليقف عليها الصنم/ الممثل..

التمثال/ الصنم يرتدي ملابس رمادية ويصطبغ وجهه بلون رمادي، ويرتدي قلنسوة بينما يمتد حول خصره حزام لغمد سيف غير موجود)

(الحكاية عربية الطابع من خلال التمثال/ الصنم الذي يبدو أنه فارس قديم: بإمكان المخرج وضع الشخصيات التاريخية التي يراها ملائمة عليه: صلاح الدين الأيوبي، سيف الدولة الحمداني، جمال عبد الناصر، وفرسان آخرين يمكن للمخرج أن يستحضرهم) / الأرض منهكة بفعل الضياع/ الحرب.. الإضاءة تبدو خافتة/

ما قبل الحكاية:

/ منصة فارغة إلا من السواد، وإضاءة تسطع رويدا رويدا مع دخول الممثل/

الممثل (دخول تام إلى الجمهور والخطاب موجه إليهم): أتعلمون..

مازال الوقت مبكرا كالعادة لسرد الحكايات.. والحكاية هنا مملة.. أووه أعتذر أولا أنني فج في تعاملي.. كان يجب أن أحييكم، لكني في الحقيقة لا أدرك بماذا قد أحييكم.. عموما.. دعونا من هذا.. أعرف أنكم تنتظرون شيئا ما.. وأعرف أنه قد يروق لبعضكم.. وقد لا يروق لكثير منكم..

انتظروا.. من لا يروقه، فذلك شأنه.. نحن هنا لنقدم دائما الأفضل.. من هذا الذي ينافسنا.. هه.. أخبروني.. من هو كي أرى ماذا يمكن أن يقدم بجانب ما سنقدمه نحن.. هه.. لا أحد.. أعرف.. أعرف ذلك، فلا أحد باستطاعته أن يمتلك قدرتنا على الثرثرة.. أقصد تدشين الحكايات.. ههه..

ولكي لا أعطلكم.. أنتم المشغولون بأعمالكم اليومية، وبحياتكم التي ربما كان بعضكم يرى أنها مملة.. وأن زوجته سيئة وغير ممتعة.. فإنني سأخبركم بالحكاية.. ولابد أن

* كاتب من سلطنة عُمان

تصدقوها.. من لن يصدق ربما ناله شيء من السوء.. ههههه.. لا أقصد التهديد.. هذا ليس من طبعنا.. ولكننا تعودنا أن نكون صادقين في كل شيء.. تماما كالوردة البيضاء.. لا تخفي أي سوء بداخلها..

/ تدخل الممثلة/

الممثلة: أوهوه.. ألن تكف عن كل هذه الثرثرة؟ ألا ترى أنهم بدأوا ينظرون إلينا بشيء من الملل..؟ هيا أوجز.. لنبدأ بسرد هذه الحكاية..

الممثل: قلت لك مرارا وتكرار.. إياك أن تتدخلي في عملي، أنا أتقن كل شيء.. ولا يهم إن كان هناك من سيمل هذا السرد.. المهم أننا نؤدي حكايتنا..

الممثلة: لا تتحاذق.. وإلا لن تجدهم هنا.. هيا فالوقت ليس في صالحنا أبدا..

الممثل: حسنا.. حسنا.. أنت دائما تتدخلين فيما لا يعنيك.. سأروي الحكاية كما خطط لها.. وحكايتنا تنطلق من هذا (مشيرا للتمثال) هو مربط الحكاية.. أقصد الفرس.. لا لا أقصد الحكاية.. المهم..

الممثلة: هيا.. أوجز..

الممثل: لا تتعجلي.. ربما آلمهم بعد حين سقوط الصنم.. ذلك الانهيار الذي سيصيبه.. لكن لا يهم.. ولا تسألوا لماذا هو بلا سيف.. سيحاول هو أن يجيب على ذلك.. آآآه كم أصابك الصدأ الآن..

الممثلة: دعك من الصدأ وادخل في الموضوع.. هذا الصنم أيها الأعزاء له حكاية لا نعرف إن كانت جميلة بالنسبة لكم أم لا.. ولا نعرف لماذا هو بلا سيف.. وبالتأكيد هو سيخبركم لماذا سيفه مفقود..

الممثل: لا.. أنا سأخبرهم بذلك.. وأنت لا تتدخلي أرجوك هذا عملي أنا..

الممثلة: إذن أسرع وأخبرهم بحكاية الأخوة..

الممثل: نعم.. كنت سأفعل ذلك لولا أنك تتدخلين في كل شيء..

الممثلة: كان هناك أيها الأعزاء مجموعة أخوة طيبين ومرحين..

الممثل: لا فائدة.. دائما ستتدخلين في عملي..

الممثلة: لكنهم كانوا لبعضهم البعض متحاسدين.. أليس كذلك..

الممثل: نعم.. رغم أنهم في ساعات الصفاء يلعبون.. ويفرفشون!

/في هذه الأثناء يدخل مجموعة ممثلين يضحكون وتبدو علاقتهم ببعضهم البعض حميمية، تتبدل حسب الحكاية/

الممثل: عندما كان الليل يجن.. كانوا يتناوبون في النوم.. أحدهم يحرس المكان.. ثم آخر عندما يأتيه دوره.. وهكذا..

الممثلة: وفي الصباح.. يذهبون في رحلة الصيد مبكرين، ويعودون محملين بالطرائد واللحوم..

الممثل: لقد كانت مجموعة طيبة..

الممثلة: لكن دوام الحال من المحال..

الممثل: نعم.. لأنهم في الأساس كانوا غير ودودين لبعضهم البعض.. يصنعون من الحبة قبة.. ويقلبون المزاح إلى قتال وخصام.. ربما كانوا أغبياء..

الممثلة: ولأنهم كانوا كذلك.. لم يستطيعوا أن يكملوا بناء هذا التمثال.. إذ اختلفوا فيمن سيضع له سيفا..

الممثل: فكل واحد منهم كان يريد ذلك لنفسه فقط.. أراد كل واحد منهم أن يكون السيف من صنعه هو فقط..

الممثلة: حاولوا أن يحلوا هذا الأمر بالقرعة، لكنهم فشلوا.. حاولوا أن يدفنوا رغباتهم في الاحتكار.. وكذلك فشلوا..

الممثل: وعندما اشتد بهم الغضب.. تنازعوا بشدة.. وبشكل غير معقول.. أخذوا يكيلون لبعضهم السباب.. ثم تعاركوا بالأيدي.. حتى استلوا السيوف التي جاءوا بها ليكملوا تمثالهم وبدأوا في قتال عنيف..

/ ينسحب الممثل والممثلة قرب التمثال، لتظهر صورة القتال الأخوي في حركات تجريدية تمثل الحرب الشديدة/

الممثل: ولأنهم كانوا أقوياء متساوين وعارفين لبعضهم البعض، فقد أنهكوا بشدة.. وتهاووا.. تهاووا دون أن يضع أحدهم السيف في الغمد..

/ يتساقط الممثلون على المنصة/

الممثل: ربما كانوا حمقى أو مغفلين..

الممثلة: المهم أن الغمد ظل فارغا كما ترون.. وظلوا هم يحاولون عبر السنين أن يتفوق أحدهم على الآخر، حتى

تكالبت عليهم الدنيا.. ولم يبق منهم سوى الضعف..

الممثل: أغبياء..

الممثلة: والآن يا عزيزي أخبرهم ببقية ما يجب أن تقوله قبل أن ننصرف..

الممثل (لنفسه): تبا.. المرء لا يستريح في عمل إذا كانت له شريكة حسناء كهذه.. وقوية الشكيمة..

الممثلة: أتكلم نفسك..؟ هيا اجعل صوتك يخرج جيدا.. أم أنك تود أن ينقلب عليك كل هؤلاء ويرجمونك؟

الممثل: حسنا حسنا.. لا داعي للنصائح التي ليس منها فائدة..

وأنتم.. ربما أخبركم التمثال.. هذا الذي أصابه الصدأ.. أخبركم بحكاية تخصه.. أنا لن أتدخل فيها.. لأنها ليست حكايتي.. ثم إني لا أحب التدخل في حكايات التماثيل والأصنام.. لأدعهم يحكون لكم بأنفسهم كل شيء..

الممثلة: أحسنت يا حبيبي.. بالتأكيد أنت مؤثر دائما..

الممثل: بل قولي أحمق دائما.. لقد سئمت كل هذا.. سئمت رؤية هذا التمثال الذي ليس له سيف.. سئمت حكاية هؤلاء الأخوة التي أرويها كل مساء.. أكرر المقطع ذاته.. سئمت..

الممثلة: لا بأس يا حبيبي.. لا بأس..

وأنتم.. تأكدوا أنكم لاتزالون في إطار الحكاية.. أما نحن، فسننصرف..

الممثل: هيا لنخرج بسرعة.. بدأت أحس بالصداع يفتتني.. هيا..

الممثلة: لا تنسوا.. الحكاية لم تكتمل بعد..

/ ينصرفان بينما تتشتت الإضاءة/

المشهد الأول:

(تبدأ الحكاية بمشهد لعاصفة عاتية، و بدمار و انفجارات و قذائف تسقط بين الفينة والأخرى)

/ أصوات لرياح و قصف.. إضاءات متوترة.. صرخات متحشرجة.. ضحكة شريرة ضخمة.. عواء/

- دخول -

/ يسقط الممثلان قرب التمثال و ينقطع كل شيء/

- صمت -

/ ترتفع الإضاءة مجددا، لكن بشكل خافت/

الأول (مستفيقا): آآآه.. لماذا كل هذا الصداع؟ كل هذه اللعنة؟؟ آآآه.. كم أحس بالخواء! بالتصدع! بالألم ينخرني من كل جانب!..

(لصاحبه): أفق.. كل شيء اختفى الآن! لا عواصف تأكلنا، لا قذائف.. قم.. لم يعد هناك شيء الآن.. لا رصاص يخترق الجماجم.. أفق.. ربما نعيش لأن القدر يعد لنا ميتة أفضل! عندما يمر الوقت أكثر أيها الرفيق و نحن مازلنا موجودين، فذلك لأن القدر ينتقي لنا موتا أكثر جمالا!

يا للسخرية.. هل في الموت سوى البشاعة؟!!!

رصاصة واحدة لا تكفي.. لا تكفي كي نموت.. نحتاج قبلا أن نرى الموت في كل شيء حولنا.. ثم نختار ما يلائمنا.. الرصاص لم يعد مغريا.. هه.. لتختر يا رفيقي.. قذيفة، قنبلة ذكية، صاروخا عابرا للقارات، غازا ساما، مواد كيميائية، جراثيم، وووو.. لا يمكن لنا أن نعد...

/ يضحك بشدة/

ههه.. ماذا يمكن لنا أن نحصي أو أن نختار؟!! أخبرني.. نحن الآن في استراحة، وعلينا أن نستغل استراحتنا جيدا.. أفق أرجوك.. لا تدعني أعتقد أنني أصبحت يتيما الآن.. وحيدا دون رفيق.. ألا يكفي أني فقدت كافة أسرتي؟ الأب ذهب نتيجة حرب قديمة، والأخوان الكبيران ذهبا ضحية سجون التعذيب في وطن العذاب..

والآن...

في عواصف القتل والدمار والنيران..

أفقد أمي..

وأختي مرة واحدة..

بضربة واحدة..

من قبل من لا يميز بين الشجرة والمرأة..

بين الحيوان والإنسان..

وبين الجندي والمدني..

لا يعرف سوى أن يفجر أنهار الدم!!!

هيا أفق.. أفق الآن.. وكف عن مداعباتك السخيفة التي لا وقت لها في وقتنا الذي ليس لنا.. هيا أفق..

/ يهزه بعنف كالملدوغ/

الثاني: أووووه.. أريد أن أنام.. إني متعب وأريد أن أنام.. ألن تكفي عن إزعاجي؟ أريد أن أنام.. دعيني الآن.. أرجوك يا سلمى يا حبيبتي.. إني أريد أن أنام فأنا متعب جدا..

الأول: هه.. سلمى؟ أمازلت تحلم؟ يا للغرابة؟ كل هذا الذي نحن فيه.. وما مررنا به حتى الآن.. وأنت تحلم.. تحلم بسلمى؟

الثاني (غير مفيق تماما): سلمى.. أرجوك.. أريد أن أنام.. أحس إني متعب.. متعب جدا.. ألا تحبينني.. إذن اتركيني أنام قليلا..

/ يتقلب كأنه على سرير/

غطيني.. أرجوك.. أحس بالبرد الشديد.. لماذا تركتي النوافذ مفتوحة هذا المساء؟

الأول: لتحلم يا رفيقي.. لتحلم.. الحلم مقاومة، ومن لا يحلم لا يعرف أن يقاوم.. أو أين يقاوم.. أو من يقاوم..

/ يتركه و يبتعد إلى قرب التمثال، بينما تتسلط الإضاءة على الثاني/

/ تدخل سلمى بكامل هيبتها مبتسمة تحمل صينية القهوة/

الثاني: آآه.. ما أجمل هذا الصباح.. ما أجمله وما أجمل إشراقة وجهك..

سلمى (متحركة في دائرة الضوء فقط): ألم تفق بعد.. مازلت كعادتك.. كسولا جدا.. هيا دع عنك هذا اللغو الصباحي واغسل وجهك..

الثاني: آه يا سلمى.. الدنيا جميلة عندما يكون وجه جميل كوجهك هو العطر الذي نفيق عليه..

الصباح معك دائما رائع ومنعش..

كم هو الهواء لذيذ..

رائحتك الزكية تعطر حياتي، كم أنا سعيد بك..

هل تعدين القهوة لي الآن؟

أحبها دون سكر..

لا تنسي كوب الماء..

سلمى (ضاحكة): عدت لقصائدك التي لا تجدي.. ألن تمل!

/ يبدأ في حركة دورانية في بقعة الضوء/

الثاني: أحبك.. أحبك.. أحبك..

أحبك يا سلمى.. أحبك..

هل تسمعين ندائي..

أنا هنا..

وراء شجرة الحب التي جمعتنا.. شجرة الأحلام الجميلة.. على ضفة النهر الذي ضمنا..

سلمى: ههه.. هل تذكر ذلك؟ هيا الآن.. أنا لا أرغب في إضاعة الوقت وعليك أن تفعل الشيء ذاته.. وراؤنا عمل كثير..

الثاني: هل تذكرين.. كان رائعا..

سلمى: نعم أذكر.. وكنا سعيدين.. سعيدين للغاية.. كانت السماء زرقاء.. والعصافير تزقزق في كل مكان.. خضرة المكان تلمنا بشغف.. أليس هذا ما تود قوله الآن؟!

الثاني: كم أشتهيك الآن..

أشتهي العودة إلى ذلك الزمان..

يا سلمى.. أيتها الحورية.. الندى.. النسيم..

زماننا كان رائعا.. رائعا جدا..

(يتناول فنجان القهوة) ما أجمل قهوتك..

سلمى: حسنا.. قد شربت قهوتك التي تحب.. هيا الآن.. الوقت يداهمنا.. لديك حقل وعمل.. والوقت ليس ملكا لنا.. هيا اتبعني.. أم أنك تود النوم؟ لا تكن كسولا.. انهض الآن.. سأتقدمك، لكن لن أنتظر طويلا.. هل تحبني؟! إذن عليك أن تكف عن كسلك وانهض.. ها أنت شربت قهوتك.. الحق بي وإلا لن تجدني.. أفهمت؟!

/ تخرج/

الأول: وخرجت..

لم يكن بإمكانه أن يجدها بعد ذلك.. انتظرته في مكان قريب حيث كانا يعيشان بحب.. لكنه تأخر.. نام طويلا وتأخر.. نسي حقله فجأة وانغمس في قهوة باردة.. لذلك رحلت سلمى ولم يجدها قريبة منه بعد ذلك..

/ صوت يشبه الريح/

الثاني: لكن.. ماذا حدث؟ ما الذي ألم بنا فجأة؟

أين أنت؟ أين أنت يا سلمى؟ أين قهوتك؟ نسيمك العليل؟ لماذا تركتي الفنجان فارغا؟! أين ذهبت؟

الأول: كان يسمع صرخاتها التي تصم الآذان، ولم يكن يستطيع فعل شيء مطلقا..

/ صوت صرخات واستغاثة/

الثاني: أحس بالبرد.. أحس بالبرد.. البرد الذي ينخر عظامي.. يحيلها هشيما.. رمادا..

لا.. تعالي أرجوك..

دعي إبريق قهوتك، و تعالي..

لم أعد أرغب في القهوة.. رغبتي في الدفء بك!

أنت الحنون التي فيها كل دفء العالم، أين أنت؟

/ تتغير الإضاءة إلى قتامة/

أين أنت؟

أنا أحتاجك.. أحتاج إلى دفئك، عبير رائحتك الزكية.. ولا أريد أي شيء آخر.. فلماذا لا تسمعين ندائي.. لماذا لا تسمعين؟ لماذا؟!!

/ صوت الصراخ فيما ينهار هو في دائرة البداية حيث كان/

الأول: ورحلت سلمى..

كما رحل الوطن بأكمله..

آه يا رفيقي العزيز.. هي كانت تسمعك جيدا.. لكنك أنت من لم يكن يرها.. كلنا كذلك لم نكن نرى شيئا أبدا..

الثاني: لم أكن أريد غيرها.. لو تركنا العالم في هدوء ماذا كان سيحدث؟ آآه كم أشعر بالرغبة في البكاء!

الأول: البكاء؟ أوتعتقد أنه قد يفيد؟ قد يغسل عينيك.. يريحك قليلا.. لكن لن تجدها مطلقا.. مهما بكيت.. البكاء لم يعد مجديا لأننا لم نعد نعرف ذاتنا الآن.. صرنا أكثر وحدة، أكثر ضآلة!

الثاني: بئسا لكل شيء

الأول: أتساءل في كثير من الأحيان لماذا أضعنا بوصلتنا؟ أضعنا طريق الوطن؟ طريق عودتنا؟ لماذا غادرتك سلمى دون وداع وصرت تسمع صوتها أنينا مؤلما حادا ينزع النخاع من العظام؟ لماذا؟

ولا أجد أي إجابة...

الثاني: هه.. حقا لا تعرف الإجابة؟ لا تعرف لماذا صرنا هكذا؟ لماذا اختفت سلمى من حياتي؟ فعلا لا تعرف؟.. أم أنك تحاول الهروب؟ تحاول ألا ترى أسباب خيبتنا ولماذا نحن الآن هنا بين كومة الخراب هذه؟ لماذا نحن تحت سماء من النار والشرار والموت؟ لا تطرق رأسك.. هذه هي الحقيقة.. نحن جميعنا يدرك الإجابة، ندرك لماذا كل هذا، لكننا لا نريد أن نراها؟ أليس كذلك؟!

الأول: آه يا صاحبي الوحيد.. يا من تبقى لي الآن.. نحن حمقى و ضعفاء..

الثاني: ولهذا رحلت عني سلمى.. تركتني أموت كل يوم ألف مرة.. أتعذب.. أتمزق.. وكل رصاصة تصل الجمجمة تغير طريقها لتقتل آخر غيري..

أليست تعاسة؟ كل هذا أليس هو التعاسة الحقيقية؟ أخبرني أليس كذلك؟

الأول: لا تزدني وجعا أرجوك.. ألا ترى كل هذا الضياع الذي نعيشه؟ ألا ترى كل هذا اليباب الذي ينشر الخوف والفزع في النفس؟ ألا ترى؟

الثاني: لو أن الأمر بسيط، لكنا تخطيناه بسهولة.. لكنها فاجعة أن نجدنا ضائعين دون دليل.. في ضباب أسود.. والسماء تمطر نيرانها من كل صوب..

حتى هذا التمثال (مشيرا ومخاطبا التمثال) تبدو عليه تعاستنا.. وضعوه هنا كي يكون رمزا من رموزنا الكثيرة التي أفرغناها من معناها لتصير مجرد أصنام.. لا أكثر ولا أقل..

أمازلت صامدا أيها التمثال؟ انظر إلي ولا تشح عني أمازلت صامدا؟ قل لي أما زلت صامدا؟

الأول: ما الذي يمكن أن يقوله؟ دعه لتعاسته هو الآخر..

الثاني: بل عليه أن يبكي مثلنا.. أن يعترف بأنه أحمق مثلنا!

الأول: إنه مجرد تمثال..

الثالث: أنا كذلك.. مجرد تمثال.. ماذا تريدون مني أن أفعل.. أنتم من قيد حركتي هنا.. في حدود هذه المنصة فقط.. أنتم من وضعني هنا.. ماذا بإمكاني أن أفعل؟ قولا ماذا؟!

الأول: كنت ستفعل الكثير الكثير.. لكن....

الثالث: قلت لكما.. أنا مجرد تمثال وضعتموني هنا في زمن ليس بزمني.. مجردا من كل شيء حتى من السيف.. فكيف كنت سأفعل.. أخبراني كيف؟

الثاني: الغريب أنه لا قذيفة أصابتك حتى هذه اللحظة!!! فقط الغربان أفرغت حمولاتها على رأسك، و حلقت بعيدا.. ربما خشيت أن تغضب!

الثالث: أشكرك على كلامك.. في أي لحظة لم يكن الوضع بأفضل من هذا.. سأظل صنما مفرغا من كل شيء.. فقط أتلقى تهكم كل الطيور وكل البشر.. وما من دعم أو مساندة..

الأول: لأنك مجرد تمثال.. صنم!! لا يهش ولا يبش.. جاءوا بك من عمق التاريخ، لينصبوك صنما يستظل به المتعبون.. والفارون من حرارة الشمس.. أو ليفرغوا

حوائجهم خلفك تماما..
الثالث: وهل قلت غير ذلك؟ هه.. أنا صنم.. هذا ما أردتموه أنتم لا أنا.. أما عن التاريخ فلا ذنب لي إن كنتم اعتقدتم أنني يمكن أن أكون ذلك التاريخ الذي تتحدثون عنه.. ولو رجعتم إليه لاكتشفتم الفارق.. والفارق سهل.. غمد فارغ وحصان مفقود ولا درع واق أبدا..
الثاني: تظل مأسورا..
ولا تستطيع الحراك أبدا..
شيدوك بغية أن يستمدوا منك عزة أو رفعة..
لكي يقال إنهم أصحاب مجد وتاريخ.. لكنهم أفرغوك من كل شيء داخلك..
الثالث: ها أنت قلتها.. هم من فعل كل ذلك وأنتما منهم.. فعلام الملامة الآن؟!
الأول: أنت لست أنت الذي قرأناه في التاريخ.. لست سوى صنم.. صنم من الأصنام التي وزعناها على أطراف هذا الوطن الممتد.. عفوا.. أقصد هذا الخراب، هذا الضياع الواسع الذي نحن فيه الآن!!!..
الثالث (عائدا إلى وضعيته السابقة): دعوني إذن وحدي.. أنتظر رحمة النار التي ربما جاءت من السماء وحملتني بعيدا عن كل هذا الذي صنعتموه بأيديكم قبل أن أكون أنا قد وضعت يدي فيه..
الأول: هه.. ههههه..
/ يتكئ بجانبه مطرقا رأسه/
هل صرنا وحيدين ولا شيء سوانا.. أنا وأنت؟ ماذا تبقى؟
الثاني: لا تنساه.. هذا الرمز العريق.. هذا التاريخ الذي تتكئ عليه الآن.. هل نسيته؟ ههه.. نحن الثلاثة هنا، وحدنا.. نتجرع المرارة و الهواء المملوء بالكبريت والعفن!!!
آآآآه.. ما أتعسنا...
الأول: انظر.. نحن من بدأنا خيبته ولذلك هو بلا سيف.. لم يستطع أحدنا أن يضع سيفا له.. حتى تهاوينا تماما..
الثاني: كان حيا.. يقاتل الجيوش العريضة بلا ملل ولا سأم، ثم يرجع إلى حبيبته ويلقي التحية ويخلد للنوم دون إحساس بالخوف من الغدر..
الأول: كان.. فعل ناقص أوليس كذلك؟ كان فارسا.. شهما.. قويا.. عظيما.. ولكن ماذا الآن؟ قل لي ماذا؟ مجرد من كل شيء: من السيف من الحركة.. مجرد صنم.. تمثال لا أكثر، مجوف من داخله بلا معنى..
الثاني: الأمر لم يعد مهما الآن.. في الضياع تتساوي كل الأشياء ولا يبقى سواه يعربد فوق أرواحنا..
الأول: لأننا منذ البداية نحن من اختط هذا الطريق.. استوردنا كل ضياعنا الذي نعيشه الآن.. استوردنا هذا الكبريت الذي يغلفنا، هذا البارود الذي يحرقنا..
أتذكر؟
نحن الذين بدأنا.. وزعنا الرصاص على بعضنا البعض تسلية لا أكثر! ثم أخذنا في إطلاقها كالمطر الغزير على أنفسنا!!!!
وعندما يقول أحدنا: أنا رفيقك، أخوك، صديق طفولتك، بن عمك، خالك، أبوك.. نرد بكل برود: لدي كيس رصاص ولابد أن أفرغه؟! أعتذر بشدة!!.. ثم نطلق.. نمطر أنفسنا بالجذام وبالدماء وبالموت..
وكل هذا الأمر، من أجل ماذا؟! قل لي من أجل ماذا؟..
أمن أجل المتعة؟ وهل كان الموت في يوم ما متعة نتمتع بها؟ هل كان قتل الأبرياء وقتل النفس متعة؟ هل كان اقتلاع الخضرة ونور الصباح والشمس متعة؟ هل ما حل بنا كان متعة؟ لعبة نلعبها؟ قل لي.. هل كان كل هذا متعة؟
/ يتهوى باكيا/
الثاني: أعود فأقول لم يعد للأمر أهمية.. قد انتهى كل شيء وعلينا أن نجد أنفسنا قبلا ربما استعدنا شيئا بسيطا مما فقدناه..
الأول: ما أتعس هذا العالم ما أتعسه؟
/ يدوي صوت صفارة يتلوه تلبد في الإضاءة و تبعثر وتلون/
الأول (ضاحكا بسخرية): وها نحن نعود من جديد..
امطري أيتها السماء
أمطري لهبا و سعيرا..
أمطري الموت و الخراب..
لم يعد لدينا ما نخسره...
الثاني: آآه.. هل سيكون علينا الدور هذه المرة؟ أم مازال علينا أن ننتظر في طابور الموت؟
/ يعلو صوت التفرقع و الانفجارات/

الأول: ماذا بقي منا؟
غير الهياكل المفرغة..
غير الأحلام؟!!
لتمطري يا سماء..
اهطلي نارا ودمارا..
كي لا يتبقى شيء..
أي شيء..
الثاني: قلت لك.. لم يعد للأمر أهمية فأنا بلا سلمى لن تجدي حياتي نفعا.. لذلك لا أهمية أبدا لكل هذا..
الأول: ولن نجد مكانا الآن ليحمينا من هذه السياط التي تقذف بها السماء غير هذا التمثال..
الثاني: سيظل شامخا كأي غباء.. وسنظل نحن أكثر حمقا وغباء منه..
/ يزداد التبعثر والتلون، ويعلو صوت القذائف والانفجارات ويخفت ما عداه/
- إظلام تام -

المشهد الثاني:

- المنظر ذاته
- الرجلان مكان التمثال في وضعية غير مبالية وخائفة
/ صوت نقيع ضفادع، بوم، عواء ذئاب، عيدان تتكسر.. بينما ينتشر الضباب دون أن يبدو كثيفا/
/ يدخل التمثال ويبدو عليه الانهاك.. يجر إحدى ساقيه، ووجهه يحمل علامات الغضب والبلاهة في آن/
التمثال - الثالث -: لقد بحثت عنه طويلا ولم أجده..
ترى أين سقطت؟ لابد أن الحصان قد هاله المنظر الموحش.. يبدو أنني فقدت زمام الأمور وسقطت في بركة وحلة...
والحصان هرب..
هرب وتركني وحدي..
ولا خنجر ولا سيف..
سوى هذا الغمد..
تبا لهذا الضباب.. يمنعني من البحث جيدا.. ورؤيتي من الأساس صارت ضعيفة.. هل أجده وسط كل هذا النقيق؟
وسط كل هذا العفن؟
لكن لماذا سقطت هنا؟
كنت أركب الحصان منطلقا ضمن الجيش نحو نصر جديد، نحو مدينة نفتحها وندشن مجدا جديدا وانتصارا مجيدا.. لكنني فجأة سقطت.. سقطت هنا.. ولا أدري لماذا وكيف؟
لكنني سقطت..
آآآه ما أتعسني..
أفقد سيفي وحصاني في آن.. ثم أسقط فاقدا القدرة على التواصل.. أصابني الإغماء.. ولا أدرك كم من الزمن قد مضى علي.. أحسه كأنه ألف عام!!
لم يكن كل هذا الضباب موجودا من قبل.. ولا كل هذا العطن.. هذه الرائحة النارية تفقدني حواسي.. تفقدني كل شيء..
/ يواصل في أثناء هذا بحثه الدؤوب/
أيضا هنا لا يوجد شيء..
ولا هنا..
هذا السيف ورثته من جدي الكبير كان أهداه إياه أمير من سلالة النور، أمير عظيم.. فارس من الفرسان الذين لا ينكرون.. الذي كانت له صولاته وجولاته.. فتح بلدانا كثيرة، وكان قائدا عظيما وبارا..
وها هو الآن يضيع مني..
يا للخزي.. لو رآني جدي الآن، لأنكر فعلتي.. أضيع السيف؟!! كيف؟ كان سيقول: لو مت لكان أجدر بك!! أجدر من أن تفقد سيفك الذي لم تعرف كيف تصنه.. وأيضا حصانك الأصيل.. سليل خيول أصيلة موغلة في الأصالة..
آه.. ليتني أهتدي وأجده..
ليتني أصيخ السمع فأشعر بطقطقات حدوة حصاني الأدهم..
ما أتعس هذه الرحلة..
كنت فارسا، وصرت الآن تائها بلا سيف أو حصان.. ما أتعسها من رحلة! ما أتعسها..
/ يقترب من الرجلين/ التمثالين/
ربما كان سقط تحت هذه الأصنام.. لا أعرف سر تقززي منها.. منذ رأيتها وأنا متشائم.. وضعيتها لا تبشر بخير..
لو كان لي معول الآن لهدمتها!!..
لا تجلب إلا الخزي في الدنيا والعذاب في الآخرة..
/ يواصل البحث/

لكن لا معول ولا شيء..
لا سيف ولا خنجر..
لا شيء سوى غمد فارغ، وحصان هارب.. وفارس لا يعرف أين طريقه الآن..
آآآه.. لقد تعبت.. تعبت من البحث.. من كثرة التنقيب عما فقدت.. يبدو أنني هرمت.. هرمت ولم أعد قادرا على الفروسية مجددا.. عمري الآن أربعون أو أكثر.. تعبت.. ولم تعد لدي مقدرة..
/ ينهار في منطقة الضوء الأولى منهكا، بينما يتصاعد صوت النقيق/
لم تعد لدي مقدرة..
أي مقدرة..
يبدو أني هرمت.. هرمت..
/ يسقط إلى المنصة في حالة غفو، بينما تمتزج أصوات النقيق مع أصوات جوقة من خارج المنصة/
الجوقة: هلام نحن هلام
فارغون..
جذوع من اليباب
موات..
هلام نحن هلام
والصخرة تسقط على الرؤوس
نعود لنحملها
إلى السماء
الوردة كانت لنا
أضعناها
وضاعت الطريق
فلا قافلة لنا ولا جمال
هلام نحن هلام
/ يتم ترديد المقطع الأخير مرارا، بينما يأخذ الرجلان/ التمثالان في التشكل عبر لوحة تعبيرية من وضعية اللامبالاة إلى وضعية الفزع المفرط إلى وضعية يتمازج الفراغ فيها بقمة البؤس والخوف والضياع/
- صمت -
/ ينهض التمثال من مكانه صارخا/
الثالث: ماذا..
كأني سمعته.. سمعت طقطقة حدواته.. إنه حصاني الأدهم.. إنه هو.. هو
/ يفتش، ينقب و لا يجد شيئا/
- هدوء -
آآه.. كنت أحلم إذن..
يا لهذا الضياع.. أما كان ليسقط غيري؟ ويسقط معي كل شيء؟.. لم يعد لي درع.. ولا سيف ولا خنجر.. وحصاني.. حصاني الذي أحبه لا أعرف أين هو.. هل أكلته الضفادع؟ لكن الضفادع تخاف دوما من حدوة الحصان.. تخاف أن تدوسها الأقدام..
أمس كنت فارسا..
أما اليوم فأنا ضائع ولا أعرف دربي..
(يتحسس غمد سيفه) وبلا أي سيف..
(ينظر إلى الأفق) حتى الدرب لم أعد قادرا على تحديد تفاصيلها.. لم أعد قادرا أن أحددها، أن أهتدي إليها..
الضعف يلتهمني.. يمزقني..
الجوقة: هلام نحن هلام
فارغون
جذوع من اليباب
موات
الثالث: لكنني فارس.. فارس يهابه الأعداء.. كم جندلت من صنديد! المئات، الألوف.. كانت الجيوش تمضي، وبضربة واحدة يسقط عشرة.. مائة.. ألف..
/ في هذه اللحظة تتبدى صورة المعركة: أصوات الخيول والعربات وقعقعة السيوف/
كانت الحروب دائما لنا.. وكانوا ضعافا فئرانا صغيرة تفر من الموت.. كنا نحن الموت.. الموت الذي يصرعهم واحدا واحدا وبلا أدنى تردد..
/ يتقمص دور مبارزة/
هيا قاتل..
أشهر سيفك الذي أكله الصدأ.. هيا قاتل.. ألا تعرف القتال؟.. خذ.. وخذ أيضا.. هاك ضربتي.. خذ.. لا تراوغ.. لن ينفعك هذا.. لماذا أرى الخوف والفزع في عينيك؟.. أين قوتك.. بأسك الذي تزعمه.. قاتل..
/ يغرز السيف الوهمي في الهواء/
خذها.. قد نلت منك.. وأنت.. وأنت.. وأنت.. وأنت..
/ يبدأ في حركة دورانية تمثل المبارزة، بينما يتصاعد

صوت راوٍ من الخارج مع مؤثرات لحرب قديمة/
واستطاع صلاح الدين أن يقضي على الصليبيين في معركة عظيمة عند سهل حطين وعادت القدس عربية للمسلمين!
/ صوت طبول حرب/
وفي تلك السنة حدث الفتح العظيم، عندما استنجدت عربية من عمورية بالمعتصم العباسي الذي جهز جيشا لنجدتها حيث فتح عمورية في معركة من المعارك الخالدة...
/ طبول حرب/
وكان طارق بن زياد فارسا مغوارا.. استطاع أن يعبر البحر تجاه الأندلس، ويفتح الطريق للجيش الفاتح الذي حاصر الفرنجة وقاتلهم حتى استسلموا وفروا من وجه الفاتحين..
/ طبول حرب/
(أثناء ذلك يتخذ الرجلان تبدلا تعبيريا في حركتهما على المصطبة حتى يعودا آخر الأمر كما كانا في بداية المشهد)
الجوقة (مرددة): هلام نحن هلام
فارغون
جذوع من اليباب
موات
/ يتحرك الثالث في حركة ارتدادية لما بدأه - منهكا ومتعبا - بينما يتواصل صوت الحرب: الخيل والسيوف والصرخات/
الراوي: وذكروا أن عبد الرحمن الغافقي سقط شهيدا في أرض المعركة التي سالت فيها الدماء غزيرة وعظيمة وسميت المعركة الخاسرة ببلاط الشهداء!
/ طبول حرب خافتة وحركة الثالث تبدو أكثر إنهاكا/
الراوي: كان المغول يجوبون الأرض يدوسون تحت أقدامهم كل شيء، ولم ينج منهم لا طفل رضيع ولا امرأة عجوز ولا أي شجر أو حجر.. وقبل أن يتحول النهر إلى سواد وقفوا طويلا أمام أسوار بغداد، يشحنون أنفسهم بالدمار حتى تحول المكان عند دخولهم إلى لون قاتم..
ولم يبق شيء.. لم يبق شيء..

/ تتعالى أصوات الحرب: القذائف، الطائرات المحلقة، النيران، المدافع، الصواريخ، ليختفي صوت الخيول القعقعة وصراخ الجنود/
الثالث (منهكا): أين تفرون؟ أين.. سأقتلكم، سأدمركم، أنا الفارس المغوار الذي بقبضة واحدة يجندل مائة صنديد.. أنا....
/ يخور صوته ويسقط في بقعة الضوء/
هه (ساخرا) أنا.. أنا الذي فقد سيفه، ولم يبق له لا درع ولا متراس.. أنا الذي فقد حصانه، وسبى الأعداء مهجة قلبه...
آآآآآه يا أنا..
ماذا تبقى مني الآن؟
لا شيء سوى التعب والشيخوخة
سوى الكبرياء الزائف الضائع..
يا نفسي المنهكة..
يا عمري المتوقف جمودا..
ألا يكفي..
ألا يكفي..
السيف مفقود وضائع..
والدرع ساقط في الوحل لا أدري أين يكون..
والحصان...
الحصان تركته وحيدا دون لجام ودون سرج.. يعبث به الأغبياء والسذج.. تركته بلا حدوة جديدة، تلتهمه أشواك الأرض الغارقة في الدماء واللزوجة.. ألا يكفي.. ألا يكفي أيتها النفس المنهكة و الضائعة؟ ألا يكفي..
ماذا بقي؟.. ماذا؟!!
- صمت -
/ يردد الرجلان في نفس واحد وبنغمة واحدة/
هلام نحن هلام
فارغون
جذوع من اليباب
موات..
/ تتركز الإضاءة على الثالث/ التمثال بينما تعتم باقي المنصة/
/ يتصاعد صوت النقيق والمستنقع برهة ثم تختفي الإضاءة/

المشهد الثالث:

- المنظر السابق
- الثلاثة عند قاعدة التمثال يفترشون الأرض..

/ يدخل الممثل والممثلة/

الممثل: تلك لم تكن إلا قشرة الحكاية.. لم يقل أي واحد منهم أي شيء.. ولم نعرف بعد من سيضع السيف في الغمد الفارغ..

الممثلة: بدأنا.. قلت لك لا تكثر من الزيف.. هذا سيء جدا..

الممثل: أنا أزيف؟ هذا غير صحيح.. أنت دائما تتدخلين فيما لا يعنيك..

الممثلة: الحكاية لا تعنيك وحدك.. احذر فأنا رفيقتك في كل شيء.. والآن.. أخبرهم بما لديك..

الممثل: ماذا لدي.. لا شيء.. فقط انظري إليهم كم هم بائسون..

الممثلة: حسنا أنا سأبدأ.. أنتم أيها الأعزاء.. التمثال لم يقل شيئا ذا جدوى.. لم يقل سوى أنه أضاع كل شيء.. وظل يبكي.. أما هما فإنهما يبحثان عن مأوى.. عن أمان.. من منكم يستطيع أن يجد هذا المأمن الآن!

الممثل: لا لا.. ليس كذلك..

الممثلة: بل كذلك.. والآن دعهم يكملون حكايتهم.. دعهم يقولون شيئا.. ربما كان مفيدا.. ودعنا نحن ننصرف..

الممثل: بهذه السهولة تقولين ذلك.. تحذفين دوري في الحكاية، وتقولين هيا.. لا.. لابد أن أكمل ما تبقى..

الممثلة: بل دعهم.. هم أدرى بكل شيء.. ونحن يجب أن نذهب.. هيا.. هيا

/ تجره من يده وينصرفان/

- صمت -

الأول: هيا.. ألن تصعد الآن؟

الثالث: يجب عليكما أنتما أن تحملاني..

الثاني: ما رأيك.. هل نفعل؟ سنكون نحن المسؤولين بعد ذلك..

الثالث: ستكونان المسؤولين.. لكن لابد أن تحملاني..

الأول: حسنا.. سنحمله..

/ ينهض الأول والثاني ويبدآن في رفع الثالث إلى المنصة/

/ الثالث يتخذ وضعية التمثال من جديد/

الأول: ها قد رفعناه..

الثاني: إني أخاف من عاقبة هذا الأمر!!

الأول: ومم تخاف؟ كل شيء على ما يرام..

الثالث: أنا الآن هنا.. أرى كل شيء ولا أراني.. آآه ما أقسى هذا المكان..

الأول: هيا.. هيا اجعلنا أكثر شموخا.. هيا.. افتح أبواب السماء وانطلق بنا.. نريد أن نحلق..

الثاني: لدي خوف عميق.. إني خائف..

الثالث: كم أنتم صغار.. ما أضألكم!

الأول (للثاني): تبا.. لم يكن دمارنا إلا لأننا وضعناه هنا.. إنه يتبجح..

الثاني: هل ننزله من جديد؟

الأول: سنحاول أن نفكر في ذلك..

الثاني: قلت لك إننا نرتكب خطأ.. منذ البداية ونحن نرتكب خطأ فادحا..

الثالث: لكن أين السيف.. شموخ بلا سيف.. كيف يصير؟!! ما أشد برودة هذا المكان.. كانوا يريدونني شامخا.. ما أتعسني.. كيف أكون شامخا.. وأنا بلا سيف.. كيف أستطيع أن أكون كما يريدون.. آآآه ما أشد برودة هذا المكان!

/ ينكمش على منصته/

الأول: انظر إنه يضعف.. فرصتنا.. لا تقلق.. نحن معك.. نحن سنجلب لك السيف المفقود.. عليك أن تكون شامخا.. هيا.. نحن معك.. أنت الرائع الفذ.. الذي رفع أعناقنا إلى السماء.. لا تخش شيئا.. نحن معك.. ولن نتركك..

الثاني: لا أحد مثلك.. لا أحد سواك ممجد.. أنت المجد والشموخ.. أنت وحدك ولا أحد سواك.. ألست تخاف.. صحيح أنه لا يملك سيفا.. ولكن..

الأول: لا تقلق.. سننزله..

الثالث: أشعر بغصة.. أشعر بغصة.. إني أتضاءل.. أشعر بالتقازم.. آآآه

/ صرخة مدوية، بينما تبدأ السماء في اللمعان ببرق ورعد شديدين، ويدب الرعب في الأول والثاني بينما التمثال يزداد ظلمة وعلوا/

الأول: آآآه.. ما أقسى هذا.. كفى.. كفى..

الثاني: لقد قلت لك.. قلت لك إننا سنندم.. ها هو الآن

يرجمنا بسعير عظيم.. ما الحل الآن.. ما الحل؟

/ يدخل الممثل والممثلة/

الممثل: ولأنهم لم يستطيعوا أن يضع كل واحد سيفه الخاص به في الغمد لجأوا إلى جحر ثعلب ودخلوه يطلبون الغوث..

الممثلة: كان شيئا مقززا.. كان وسخا ونتنا.. لكنهم أرادوه جميعا..

الممثل: ولم يعودوا كما كانوا أبدا..

الممثلة: أبدا..

/ يخرجان بينما يدخل ما يشبه المسخ/

المسخ: ها قد جاء دوري.. جاء الوقت الذي أعود فيه كما كنت.. قويا.. هؤلاء الحمقى لا يستفيدون من الماضي.. آن لي أن أجعلهم أكثر وساخة مني.. وبما أنهم لجأوا إلي فتلك هي الفرصة.. ولأبدأ منه هو..

/ تتشتت الإضاءة/

المشهد الرابع:

– المشهد السابق

– الممثلان الأول والثاني في جانب من المنصة، بينما التمثال يجلس على منصته متضاحكا مع المسخ..

المسخ: الآن.. سأحقق لك ما كنت قد فقدته.. لا تخف من هؤلاء الأوباش.. أنا معك دائما.. اطمئن..

الثالث: إنني ما عدت أقوى.. خلصني من تفاهاتهم.. يريدون شموخا.. من أين لي به؟ أرجوك أرحني.. لقد تعبت..

المسخ: حسنا.. حسنا.. كل شيء بحسابه.. ولا تخف.. أنا معك.. والآن أعطني الغمد.. وإن كانوا يريدون وضع السيف فيه فإنهم سيحتاجونني.. وأنا لن أترك لهم أن يرموك بهذه السهولة.. ستظل مكانك.. شامخا.. قويا.. ههههه..

الثالث: المكان بارد.. إني أرتجف.. وها أنا الآن بلا غمد.. بلا شيء.. إني أنكمش.. أنكمش..

/ يتضآل على قاعدة التمثال/

المسخ: ها هو الغمد في يدي.. والسيف سيأتي.. آن الوقت الذي أعيد فيه هيبتي.. آن لي أن أكون أنا السيد.. وآن لهم أن يكونوا طوع أمري.. ههه.. بعد كل هذه السنوات أعود أقوى مما كنت عليه.. أنا سيد المستنقعات.. عفونة الأرض.. أعود مالكا لهم وهم أذلتي.. كم هذا جميل.. جميل وممتع..

الأول: إلى متى سأبقى هنا؟ أنتظر.. إلى متى سأظل هكذا.. بلا أي هيبة.. بلا أي احترام..

المسخ: لا عليك يا صاحبي.. لا يهمك كل ذلك.. أنا سأكفل لك ما تريد.. فقط اسمع كلامي.. ها هو الغمد الآن في يدي.. أعرف أنك تستغرب ذلك.. تستغرب أن أحصل عليه بكل هذه السهولة.. لكن الأمر لا يعدو أنه آن الآوان أن تصير أنت هناك.. مكانه.. لم يعد هو الشخص الملائم.. وأنا سأتكفل بإسقاطه..

ـ صمت ـ

الأول: فعلا؟ لقد سئمناه.. وآن أن نضع له حدا.. افعل ما تراه صالحا.. أنا معك.. لكن...

المسخ: أعرف.. تخشى أن تبدو واضحا في العملية.. اطمئن.. لن يعرف أحد تعاونك معي.. لكن أين السيف؟ ألن تعطيني إياه..

الأول: السيف.. أهه.. أعتذر.. لكن السيف ضاع من يدي ولم أعد أملك سوى نفسي فقط..

المسخ: أووه.. كنت أمني نفسي بأن أجعلك أنت الشامخ الوحيد.. لكن لا بأس.. كل شيء سيتم على خير.. فقط كن معي.. ولن يعرف الآخرون..

الأول: أنا معك.. معك.. (لنفسه) ما هذا الذي أفعله.. ما هذا الذي أرتكبه في حق نفسي..

المسخ: لست بحاجة لسيوفهم.. هم بحاجة للغمد.. لأنه ملكهم.. ههه.. سأجعلهم يركعون لي.. سأنتقم عن مناداتهم لي بالمسخ.. آن وقت الحساب أيها الحمقى.. ورويدا رويدا ستندمون..

ـ صمت ـ

الثاني: لا.. لا.. لن أكون معه.. لن أدنس يدي.. لن أفعل ما يخزيني.. لن....

المسخ: لن ماذا يا عزيزي.. يا صاحبي الجميل.. قل ولا تخف..

الثاني: لست خائفا منك.. يا مسخ..

المسخ: سأتقبلها منك.. لأنك عزيز علي.. وتأكد لولا محبتي لك ما جئتك.. انظر.. ألا يعنيك هذا.. لقد جاء دوره..

الثاني: الغمد؟ تبا.. كان خطأ أن نرفعه.. ها هو الآن يغدر بنا..

المسخ: لا تقلق.. سيسقط الآن.. سيسقط.. وبالطبع أنت من سيساعدني في ذلك..

الثاني: أنا.. لا.. أنا لا أقدر.. أنا...

المسخ: لن يعرف أحد.. ثم إني سأساعدك.. أنت وحيد وتحتاج للمساعدة.. سأوفر لك ما تحتاجه من ماء صحي ومن غطاء وأردية.. فقط كن معي..

الثاني: تبا لك.. تبا لك..

المسخ: حسنا اتفقنا.. اعتبر كلامك موافقة بالمشاركة.. سيكون كل شيء على ما يرام.. اطمئن.. سنجد السيف وسنحفظه في الغمد.. سيكون في أيد أمينة.. اطمئن.. وعلى فكرة.. سنجد لك سلمى أخرى.. الأولى ربما ما عادت موجودة..

الثاني: سلمى؟!! أنا أحذرك.. إياك أن تؤذيها.. وإلا....

المسخ: اطمئن.. لا تعنينا سلمى التي تقول عنها.. نحن نحاول تعويضك بما يناسب..

الثاني: آآه يا سلمى.. لماذا أصر على أن أفعل كل هذا؟ تبا.. كم هي الدنيا قذرة؟

- صمت -

المسخ: والآن.. انظروا بأعينكم، انظروا ماذا سيحل بتمثالكم.. انظروا كم أنا رحيم بكم.. أيها المغفلون.. أيها السذج.. آن لكم أن تنكسوا أعينكم إلى الأرض.. أن تجروا أذيال الانكسار.. وتمشون إلي صاغرين..

/ تبدأ في خلفية المنصة مشاهد لعمليات قتل وتدمير.. أصوات نساء وأطفال يستغيثون.. انهيارات وقنابل ودوي حرب/

/ الأول وجهه للجمهور بينما تجمدت تعابير وجهه وهو يغطي عينيه، و الثاني يضع يديه على أذنيه فيما وجهه هو الآخر جامد/

/ الثالث يبدي حركات تعبيرية توحي بالسقوط، بينما ينظر إليه المسخ وهو يقهقه ريثما يسقط، وعند سقوطه يسقط الأول والثاني على الخشبة ويظل صوت الدمار فقط وآهات الأطفال والشيوخ والنساء لا أكثر، وتظلم المنصة شيئا فشيئا/

المشهد الخامس:

- المنظر السابق

- الأول والثاني والثالث ظهورهم لبعض بينما بقعة الضوء تتصاعد قليلا فقليلا مع حوارهم حتى تعم أجزاء المنصة دون أن تكون متكاملة ويفضل أن يتم تسليط كم من الضوء على قاعدة التمثال الفارغة

الأول: أووه.. ما أعذب الحياة!

الثاني: إنك تبالغ.. ألا تشم هذا الموت؟!

الثالث: رغم كل شيء ما نزال أحياء، أليس بغريب هذا الأمر؟ ألا يجب أن نكون الآن في غير هذا المكان؟ بلا هذه الضوضاء التي تعشعش فينا؟ ألا يجب؟

الأول: كفا عن هذا الهذيان.. لقد سئمت كل هذه اللعبة.. أريد أن أهدأ، أن أعيش ولو للحظة.. ألا يمكن أن نفعل هذا الأمر؟

الثاي: بلى يا عزيزي.. أيها الرفيق الرائع.. يمكن ذلك.. لكن بالطبع هناك شروط.. أو بالأحرى شرط واحد وصغير جدا!!

الثالث: لا تقل لي أن نعيد الدور! وإلا فإني سأضعك مكاني.. كي تعاني ما عانيت!! آآه كم كان متعبا؟!

الأول: ولماذا هناك شرط؟ لماذا لا نحاول نحن فرض ذواتنا؟ أن نستمتع بكل الحياة دون أي شروط؟

الثاني: لأنه بالمختصر لا ينفع.. ما تقوله أبدا لا ينفع؟! ولأننا كذلك لابد من أن ندفع من أجل ما نريد! الحياة هكذا يا رفيقي.. هي هكذا بلا زيادات أو نقصان..

الثالث: لكن لماذا لا ينفع؟ ما الذي يمنع؟ أو أننا لا نستحق؟

الثاني: قلت لك لأننا لابد أن ندفع.. ولأنه لابد من تنفيذ الشرط قبل كل شيء.. وهو ما لابد من دفعه من أجل الحياة.. وهو شرط بسيط جدا.. بسيط للغاية..

الأول: إنك تفسد متعتي.. أنا سئمت.. أرجوك لا تضيق علي.. إني متعب وأريد أن أستريح..

الثالث: لو كان هذا الغمد به سيف لانتزعت لسانك الشؤم.. لكنه فقد.. فقد في الغابة الواسعة..

/ الأول والثاني يضحكان/

الأول: هههه.. أصدقت.. اسمع يا عزيزي.. الأمر انتهى..

أرجوك.. كفى، نحن الآن في استراحة.. لا تزد تعبي بشيء من غبائك؟!

الثالث: لا داعي للسخرية.. وأنت ما الشرط الذي ترى أنه مهم جدا جدا.. وبسيط جدا جدا.. قل وخلصنا..

الأول: ربما أن نتقمص أدوارنا بشكل حقيقي.. هل جننت لنفعل ذلك؟ إنه شيء مقيت!! شيء مزهق للنفس.. ومتعب للغاية.. والدور ما كان يستحق كل هذا العناء.. أبدا!

الثاني: سأخبركما بالشرط ولا داعي لكل هذه المناحة.. وهذه الاحتمالات التي لا تقدم ولا تؤخر.. الشرط ألا نشم كل هذا العطن.. وكل هذا الكبريت والبارود والموت.. أن نخرج من هذا المستنقع.. ونرى الشمس لأول مرة منذ ألف عام!!!

/ الأول والثالث ينظران بدهشة إليه/

الأول: هيه.. عزيزي، قلنا إن الدور انتهى.. ما عاد لنا دور.. هل صدقت اللعبة؟ أرجوك.. كل شيء انتهى الآن..

الثاني: إذن نحن خارج التاريخ.. وأأسفي!!

الأول: قلت لك الدور انتهى.. ماذا حدث لك؟

الثالث: دعه.. هو الآخر بدأ يندمج.. إنها لعنة.. أنا أيضا أشم الكبريت.. أتنفس الموت ورائحة الدمار.. تحاصرني العفونة وكل ما هو مقرف ولزج.. ألا تشعر بهذا؟.. أصبح لدي دافع للبحث عن سيف فقدته في دور مفترض.. أشعر أنني ذلك الفارس الذي تخلى عنه حصانه أو حصانه فضل الانسحاب عنه.. ربما لأنه أصبح هرما الآن!!

الأول: أي جنون هذا.. ما الذي تقولانه؟ ما الذي تخرفانه؟ لقد انتهى الدور.. انتهى ولم يعد هناك أي تقمص.. هل تفهمان؟ انتهى.. انتهى..

الثاني: وأنا أيضا.. فلا تستغرب..

سلمى التي أبحث عنها صارت جزءا مني.. أشعر أنها منذ الأزل في، في دمي.. وفي كل خلاياي.. ومازلت أحن إلى يوم صباحي يجمعني ببسمة شفتيها وقهوتها العذبة رغم مرارتها..

لا أدري ماذا حل؟ ولكن أشعر أني كنت ذلك الرجل الذي فقد سلماه، فقدها في نزوات عابرة قام بها هو ورفاقه الأغبياء.. وأعتقد أنك أنت أيضا تمر بنفس الحالة.. أليس كذلك؟

الأول: يا لهذا الجنون.. هذا العالم مجنون.. مجنون حتى النخاع.. ما الذي يحدث أخبراني؟ أو ما الذي اقترفناه نحن؟ أخبراني؟.. هه هل تودان أن أصدق أنه ليست نصا مسرحيا نؤديه الآن؟ وأن كل شيء قمتما به هو شيء من الواقع؟ أهذا يعقل؟

اسمعاني.. أنا مثلكما أشعر بما تشعران به، و لكن لن أستكين لهذا الشعور.. لأنها ليست كل الحقيقة.. أو بالأحرى هي ليست الحقيقة مطلقا.. وما حدث كان مجرد نص نؤديه ونتدرب عليه.. هل تفهمان.. لن أصدق أبدا؟

الثالث: وما الحقيقة التي تنتظرها؟ ما الفارق بين نصنا الذي نتدرب عليه وبين الواقع؟ بين الكبريت الذي نعرفه وكبريت النص الذي نتقمصه و نعيشه كل لحظة؟ لا شيء.. أنا تمثال يملك غمدا بلا سيف يفقده بعد حين وحصانا مفقودا وترسا لا أدري أين هو ولا الخنجر هو الآخر أعرف عنه شيئا..

وهذا هو الواقعُ والخيال..

ما ثمة مهرب..

لنعترف بأنه واقعنا.. واقعنا الذي نعيشه..

والحقيقة شيء نسبي آخر المطاف.. شيء نسبي.. هل تفهم هذا؟!!!

الثاني: يجب أن تقتنع.. أنت هو ذلك الذي كان النص يشكله.. وأنا ذلك الرفيق الذي كان بجواره يبحث عن سلمى التي ما عرف لها وجها ولا سمع لها صوتا.. فالمؤلف الذي يكتب النص لم يعرف شيئا من ذلك..

الأول: أوه.. كفى.. كفى.. كفى.. لم أعد أطيق.. لم أعد أطيق.. إني متعب.. متعب للغاية.. كفا أرجوكما.. كفا عن هذا الهذيان.. لم أعد أطيق.. لم أعد أطيق.. لم أعد..

/ يأتي من عمق الجمهور صوت تصفيق، ويصعد المخرج يسبقه صوته إلى المنصة بينما تتغير ألوان الإضاءة/

المخرج:.. stop هذا جيد.. إنكم تبلون حسنا.. وتحسنون في أدائكم يوما بعد يوم.. كم أنتم رائعون.. هل نعيد تمثيل المشاهد من جديد؟!!

/ يكون الآن على المنصة فيما يبدو الجمود على الثلاثة/

المخرج: سنجري بعض التعديلات.. لا تخافوا.. لن أغير في الحوار كثيرا.. فقط هي الحركة التي سأغيرها شيئا بسيطا فقط.. وستتعودون.. المهم أن يكون الأداء رائعا.. أمامنا أيام مسرحية مملوءة بالإثارة.. أريد القاعة أن

تضج.. هل تفهمون ما أقول؟ أن تضج..

/ ينظر إليهم لكن دون رد/

المخرج: لماذا تصمتون؟ هل أنتم متعبون؟ أقدر هذا الجهد.. لكن علينا أن نكون أكثر مهارة.. لكم خمس دقائق استريحوا فيها قليلا..

/ ينظر إليه الثلاثة في وقت واحد ويرددون/

الثلاثة: هلام نحن هلام

فارغون.. جذوع من اليباب

ميتون.. ميتون.. ميتون..

المخرج: في الحفظ أنتم بارعون جدا.. لديكم خمس دقائق استراحة.. ثم سنعود مجددا..

الثلاثة: هلام نحن هلام

ضائعون.. متبخرون كالريح..

أصنام أصنام..

المخرج: هه.. ما بالكم.. ماذا حدث لكم؟ هذا ليس من ضمن النص.. إنه جميل، لكن من أين أتيتم به؟

الأول: نحن الأصنام.. الأصنام..

الثاني: التي ليس داخلها سوى الفراغ..

الثالث: مآلها الهدم والاندثار، مآلها التبعثر في الريح.. في الهواء الجوي..

الأول: ومن ثم لا شيء.. لا شيء..

المخرج: ما بالكم.. هل تمثلون علي؟ هييْ انتهوا الآن!!

الثاني (للجمهور): وأنتم.. ألا تشاركوننا اللعبة؟ هيا.. هيا.. اللعبة جميلة.. وستستمتعون..

الأول: تأكدوا من ذلك فكل شيء انتهى.. وما بقي إلا الأصنام.. إلا الفراغ!!

الثالث: هلام نحن هلام

وهذا المدى كله ضياع..

هلام نحن.. ضائعون..

موات، جذوع يباب..

الأول: ولم يبق شيء، فاللعبة انتهت بالخراب..

الثاني: تأكدوا من رؤوسكم.. ربما لن تجدوا داخلها إلا الريح تعوي.. فقط..

الثالث: ونحن هلام.. هلام..

/ يردد الثلاثة بينما ينصرفون خارج المنصة/

هلام نحن هلام.. فارغون.. أصنام أصنام.. ضائعون..

واللعبة انتهت.. انتهت..

/ المخرج يسقط في دائرة الضوء فيما يدخل الممثل والممثلة، ويصعدان على قاعدة التمثال الفارغة/

الممثل: ما رأيك حبيبتي الآن.. ألم تكن حكاية مسلية..

الممثلة: أنت رائع في سرد المآسي.. ولذا أنا معك دائما..

الممثل: لكن الحكاية عزيزتي لا تزال مستمرة.. ونحن الآن شهود عليها..

الممثلة: نحن فقط؟ ألم تنس هؤلاء.. كل هؤلاء؟ إنهم كذلك شهود.. أنتم يا أعزائي شهود الحكاية والمأساة..

الممثل: شهود الأصنام والسقوط..

الممثلة: يمكن لكم أن تكملوا الحكاية.. أن تزينوها.. أن تضيفوا عليها، وتجعلوها أكثر خرابا.. هه.. جميلة خرابا هذه..

الممثل: لكم أن تضعوا الأصنام التي تريدونها.. أن تحطموها.. أن تمجدوها.. ثم تسقطوها دون شفقة..

الممثلة: ولا تنسوا أن تضعوا شيئا يهيج العيون كي تدمع..

الممثل: لكم أن تفعلوا ما شئتم.. لأن الحكاية حكايتكم أنتم جميعا..

الممثلة: آآآه يا حبيبي.. ها نحن ننهي عملنا.. والآن.. هيا.. لابد أن طفلنا ينتظر أبويه ليرويا له حكاية ما قبل النوم..

الممثل: فعلا.. لقد أنهينا كل شيء.. وهو في انتظارنا ليسمع الحكاية من أولها إلى آخرها.. لذا هيا..

الممثلة: هيا..

/ ينصرفان/

- صمت -

/ ينهض المخرج من مكانه/

المخرج: لكن الحكاية ليس لها آخر، ليس لها آخر.. انتظرا.. انتظرا.. قد تزيفان في الأمر شيئا ما.. والطفل مازال بريئا.. انتظرا..

/ يتبعهما بينما يتصاعد صوت الانفجارات ودوي الرصاص والقنابل.. تضاء السماء بألوان نارية.. تتصاعد موسيقى زلزالية صاخبة تمتزج بالأصوات السابقة، وتبدأ الإضاءة في الخفوت أكثر.. فيما يدوي صوت صرخة أنثوية ومن ثم تتبعثر الإضاءة/

- إظلام تام -

اللون في السينما والتلفزيون والنهايات السعيدة في السينما

قاسم حول*

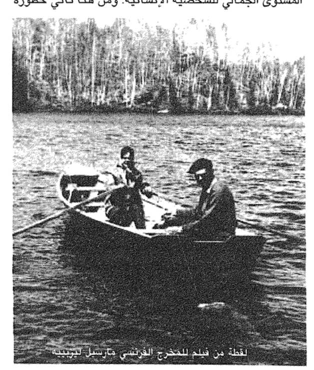
اللون في الفيلم السينمائي وعلى شاشة التلفزيون

في الفضائيات العربية وفي الأفلام السينمائية التي تعرضها الفضائيات سواء الفيلم الملون منها أو الأسود والأبيض، نلمس خللا في هارموني الألوان وفي تدرجات اللونين الأسود والأبيض. وإذا نظرنا إلى فضائية غربية فإن العين تنظر إلى الشاشة بارتياح لا توفره الشاشة الفضائية العربية.

فلماذا لا تبدو الشاشة الفضائية العربية مبهجة للمتلقي؟

في هذا الموضوع نحاول أن نحلل القيمة اللونية في العمل المرئي في محاولة للوصول إلى قيمة فنية جمالية ممتازة للمتلقي الذي لا يعرف أين يكمن الخلل؟

إن القيمة الجمالية في السينما وفي التلفزيون هي مسألة غاية في الأهمية بالنسبة للمتلقي الذي يستقبل الصورة، وأهميتها غير ظاهرة للعيان. فاستيفاء اللقطة والمشهد المرئي للشروط الموضوعية لقيم الجمال يرتقي بالمتلقي إلى شخصية جديرة بإنسانيتها في استقبال أحداث الحياة والوقوف أمامها بوعي. استقبال الصح والخطأ، الحب والكراهية، الظلم والحرية، البناء والهدم وكل معاني المفردات المتناقضة. إن قبول الدكتاتورية في مجتمع ما كمذهب سياسي واجتماعي والتعايش معها والخوف منها وعدم رفضها على سبيل المثال هو تدن في المستوى الجمالي للشخصية الإنسانية. ومن هنا تأتي خطورة


لقطة من فيلم للمخرج الفرنسي مارسيل ليربييه

* مخرج من العراق يقيم في هولندا

الصورة وبشكل خاص الصورة المتحركة إذا أنتجت بدون حسابات للقيم الجمالية، والقيم الجمالية هي مفردات كثيرة في الصورة المرئية هي بالفكرة بالكلمة الحوارية بالقيمة التشكيلية للكادر بالأداء التمثيلي بالمذيع الإخباري وملابسه وأدائه بحركة الكاميرا .. وباللون وهارموني اللون.

كل هذه المفردات التي لا يستطيع المتلقي معرفتها وتلمسها تؤثر عليه إيجابا بقدر ما تستوفي شروطها الموضوعية وتؤثر عليه سلبا في حال قدمت الصورة بشكل غير مستوف للشروط الموضوعية لقيم الجمال.

لننظر في البداية إلى الفيلم السينمائي (الأسود والأبيض)

هل فيلم الأسود والأبيض هو فيلم غير ملون؟

أم هو فيلم ملون بالأسود والأبيض؟

يسمى الفيلم بالعربية (الأبيض والأسود) الذي هو بالإنجليزية (Black & white)، أي الأسود والأبيض.

اللون الأبيض هو حصيلة الألوان الثلاثة الأحمر والأخضر والأزرق بنسب متساوية، أما اللون الأسود فهو من الألوان الطباعية وليست الطبيعية، بمعنى أنه خارج ألوان الطيف الشمسي. ولأن التصوير هو الرسم بالضوء فإنه، أي الضوء، يحقق لنا مجموعة من التدرجات اللونية بين الأسود والأبيض.

ولفيلم الأسود والأبيض موضوعات يصعب تصويرها بالألوان الطبيعية بنفس تأثير اللونين الأسود والأبيض، ولكن الهدف التجاري، وظاهرة الاعتياد في التلقي، بعد ظهور اللون في السينما، ترفضان استقبال الفيلم الأسود والأبيض. والعرض التجاري التلفزيوني يشتري الفيلم الملون بسعر أغلى من الفيلم الأسود والأبيض، كما أن بعض محطات التلفزة ترفض شراء الفيلم المصور بالأسود والأبيض مع أهميته الفنية والتاريخية لأنها لا تلتقي مع ظاهرة الاعتياد لدى المتلقي. وتبتعد شركات الإعلان عن فترة بث الفيلم غير الملون بالألوان الطبيعية. ولذلك عمدت كثير من شركات التوزيع على تلوين فيلم الأسود والأبيض القديم تلوينا كومبيوتريا إن صح التعبير لإقحامه في البث الملون وهو فيلم هجين فلا هو بالأسود والأبيض وتدرجاتهما اللونية ولا هو بالفيلم الملون بألوانه الطبيعية.

نحن نطلق على الأفلام الكلاسيكية في تاريخ السينما (العصر الذهبي للسينما) بمعنى أن هذا العصر قد أصبح تاريخا مذهلا ولم يعد له وجود حاضراً، لأن السينما كانت صنعة إبداعية هامة تعنى بكل مفردات لغة التعبير السينمائية ومنها المفردات التقنية. عندما تم تصوير أول فيلم روائي طويل بالأسود والأبيض وهو فيلم (ميلاد أمة) للأمريكي (ديفيد وارك جريفث) عام ١٩١٥ والذي صور الحرب الأهلية الأمريكية بين الشمال والجنوب، ومع أهمية التجربة وأهمية التقنية في طباعة وإظهار الفيلم، والسينما في أعوامها الأولى، فإن المخرج (جريفث) قد خان اللون (خان اللون الأسود في الفيلم مثلما خان اللون الأبيض) فلقد رفض أن يشرك العنصر البشري ممثلا بالممثلين السود بسبب الموقف العنصري من السود في أمريكا، وعمد إلى صبغ ممثلين بيض باللون الأسود لكي لا يعطي فرصة للممثل الأسود أن يصعد في سلم نجوم السينما (حصلت احتجاجات من المواطنين السود والمثقفين في أمريكا على موقف جريفث).

منذ ذلك التاريخ، تاريخ هذا الفيلم الروائي (ميلاد أمة) وفكرة تطوير اللونين الأسود والأبيض بمزيد من التدرجات اللونية تتطور في الإبداع بالإضاءة المستعملة لتجسيد تلك التدرجات اللونية بين الأسود والأبيض، وتبرز أهمية مدير التصوير الذي يرسم اللقطات بإضاءة متقنة، منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم يلعب اللون وتدرجاته دورا هاما في شكل العرض السينمائي وفي تأثيره على المتلقي.

عندما ظهر اللون في السينما، بدأت جملة من العوامل التقنية وغير التقنية تلعب دورها في لون المشاهد السينمائية. العامل الأول الذي واجه السينما هو الضوء، فأصبحت الإضاءة الصناعية في المشاهد الداخلية تحتاج إلى إضاءة مختلفة عن تلك التي كانت مستخدمة قبل ظهور اللون وظهرت الراشحات (الفلاتر) لتضفي ألوانا معينة على الأشخاص والأشياء. وهنا صار المخرج بحاجة إلى مدير تصوير له حس الرسام وثقافة المبدع الكبير لأنه بتوزيع الضوء يخلق لوحة مرسومة باللون من خلال الضوء ليحقق هارموني مرئياً متحركاً، إضافة إلى ما يخلقه اللون من تأثير سيكولوجي على المتلقي بقيمته التعبيرية. أما في المشاهد الخارجية حيث ضوء الطبيعة ومصدره الشمس، فإن المخرج (المبدع) يصور فقط في الساعات الذهبية وهي ساعات السحر والفجر والشروق وأول الصباح وساعات العصر والغروب وأول المساء، لكي يحقق اللمسات اللونية الفضية شروقا والذهبية غروبا، وحتى استعمال العاكسات في الظل أثناء التصوير الخارجي فهناك العاكسات الفضية اللون والعاكسات الذهبية اللون التي تضفي على وجوه الممثلين وعلى المكان ذات الإحساس واللون الهادئ والمريح في الاستقبال.

هذا فيما يتعلق بتحقيق اللون عبر الضوء. ثمة أمر آخر يتعلق بهارموني اللون، فمع ظهور اللون انكشف لون الأشياء فيما كان الأسود والأبيض وتدرجاتهما يخفيان جانبا من هارموني لون الموجودات والمكان. فالمشهد السينمائي هو مكونات كثيرة من ملابس الممثلين والأثاث وألوان الجدران والإكسسوارات من الصحون والثريات واللوحات الجدارية، ومكونات البيوت الشعبية، تحتاج كلها ليس فقط إلى هارموني اللون، بل تحتاج أيضا إلى دراسة عن طبيعة مكونات المشهد، فكيف يمكن خلق هارموني لوني للأشياء في مشهد لعائلة بسيطة وفقيرة تجمع أشياءها كيفما أتفق، وهل المطلوب خلق هارموني لوني لمكونات المشهد الذي كل موجوداته متناقضات لونية بالضرورة؟ أم أن هذه المتناقضات اللونية هي هارموني الفقراء والأحياء الشعبية؟

هذه المتناقضات اللونية هي هارموني طبيعة المشهد، ولكن مطلوب هارموني إضافي لكادر الصورة، إذ قد تسرق كتل لونية ما عين المشاهد عن موضوع الحدث ولذلك فتغيير زاوية الكاميرا أو تغيير قطعة إكسسوار قد يحل جانبا من اختلال الهارموني اللوني.

لقطة من فيلم «بداية ونهاية»

هارموني لون الأشياء والموجودات مع هارموني الضوء الذي يكمل القيمة الجمالية لكادر السينما يقف وراءه مخرجون رسامون ومديرو تصوير رسامون ومصممو أزياء رسامون، وكل فنان في الفيلم السينمائي هو رسام بالضرورة مثل ما هو شاعر بالضرورة وكاتب رواية ومسرحي بالضرورة .. وهم عين المخرج الذي يدير العمل وهو صاحب الرؤية الفكرية والفنية الجمالية، ولذا نسمي تلك الأفلام المتقنة الصنع تقنية وبناء، نسميها بكلاسيكيات السينما. هذه الظاهرة لا تتكرر بضرورة التغيير الحاصل في طبيعة الواقع السياسي، الاجتماعي، الاقتصادي، والثقافي في عصرنا الحديث، إلا إذا سقطت هذه الحضارة أو انتهت هذه الحقبة من التاريخ البشري لتأتي حقبة لاحقة تكون لها لغتها التعبيرية الجديدة، لأن هناك تغييرا في التقنية، ولكن هذا التغيير لم يستخدم كوسيلة، بل صار هدفا، وصار الفيلم السينمائي عبارة عن مؤثر بصري مبهر وحسب، فيما ينبغي لو كانت الحياة الثقافية الإنسانية المعاصرة هي تطور طبيعي لكانت ظاهرة الاستفادة من تقنيات العصر لصالح القيمة الفكرية والقيمة الجمالية الفنية وليس العكس.

في معارض البث وتقنياته تتسابق الشركات سنويا على تقديم ما لديها من تطور في كافة معدات التصوير والصوت والضوء والبث التلفزيوني. ولقد قدمت الشركات في آخر عروض التقنية أجهزة تعوض المخرج والشركات المنتجة عن مدير التصوير وعن الخبرات الكبيرة التي يحتاجها المخرج للقيمة اللونية للفيلم. هذه الأجهزة وما تقدمه من تقنية عالية في تطوير الصورة تحقق ما عجزت عنه السينما طوال أكثر من مائة عام من عمرها، فالسينما فن صعب وعنيد وغير قابل للتطور لأنه غير قابل للتجزئة كما تقنية الفيديو.

لقد عرضت إحدى الشركات المنتجة لهذه الأجهزة لقطة بإنارة خارجية لفتاة تجلس في مقدمة يخت يرسو في الميناء في خليج تحيط به الأشجار، ويبدأ العارض التقني يتلاعب بألوان المشهد، وهو يعطينا ليس فقط حالات مختلفة من النهار بل أيضا بتأثير الضوء على المكان وعلى وجه الفتاة حتى يتحول وجهها وهي تتطلع إلى المكان غروبا تتحول إلى لوحة تشبه بورتريه لرسام كبير. هنا تقلصت مهمة مدير التصوير وستتقلص كثيرا، ذلك الرجل المتأمل الذي يرسم المشهد في الأفلام الكلاسيكية بقدرة مدهشة من خلال توزيع الضوء في المكان وعلى وجوه الممثلين ليحتل مكانته تقني يدرك أسرار الكمبيوتر وقدراته غير المحدودة وتطوره اليومي.

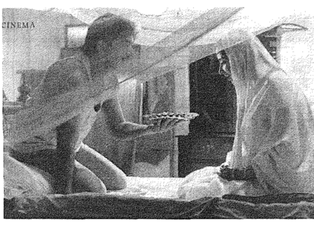
ومع أن كثيرا من المخرجين وشركات الإنتاج التي تعتمد ما يطلق عليه الميزانية المخفضة للإنتاج والتي تشكل التوجه للتصوير بالفيديو وتحويل حصيلته النهائية إلى السينما، إلا أن عددا غير قليل من شركات الإنتاج والمخرجين لا يزال متمسكا بتقاليد العمل السينمائي معتقدين بأن الفيديو لم يصبح بعد بديلا كاملا عن السينما .. فماذا يعمل هؤلاء بعد أن قفز شكل العرض السينمائي ليعرض بثا في صالات السينما من غرفة الموزع حيث صار بالإمكان تغطية العروض لعشرات بل لمئات صالات العرض السينمائية بدون شريط سينما وبدون حتى شريط فيديو بل من ذاكرة

الكمبيوتر نحو صالات السينما التي تستقبل البث كما يستقبلها التلفزيون؟
هذه التطورات المتسارعة في علم وعالم المرئيات صارت تلعب دورا ما سلبيا أو إيجابيا في قيمة اللون في الفيلم السينمائي. ثمة ثقافة يطلق عليها (معاصرة) أصبح لها منتجوها مثلما لها جمهورها المتلقي، وقد يطلق على الفنان الذي لا يزال متمسكا بقيمة السينما وعمق صورتها وقيمتها اللونية، يطلق عليه كلمة (تقليدي) وإذا أرادوا الرحمة به فيسمى (كلاسيكيا) ولكن لا يزال النقاد يطلقون على تلك الأفلام العظيمة (العصر الذهبي للسينما) ولعل من اللافت للنظر بأن الأفلام التي تم اختيارها عام ١٩٥٥ وهي اثنا عشر فيلما كانت أغلبها مصورة بالأسود والأبيض، وعرضت في بروكسل عام ١٩٥٨ بمناسبة إقامة المعرض الدولي حيث اجتمع عدد من السينمائيين إضافة إلى مندوبين ينتمون إلى ست وعشرين دولة، لاختيار أفضل اثني عشر فيلما ومخرجا، منذ نشأة السينما في العالم حتى عام ١٩٥٥.
نلاحظ أن أغلب الأفلام التي تم اختيارها يعود تاريخها إلى بدايات السينما، فيما عملية التقييم تمت عام ١٩٥٥، باستثناء فيلم (سارق الدراجة) للمخرج الإيطالي (فيتوريو دي سيكا) المنتج في عام ١٩٤٨، وأغلب الأفلام الفائزة مصورة بالأسود والأبيض في وقت غزا فيه الفيلم الملون عالم السينما ويكاد أن يكون الفيلم الأسود والأبيض قد توقف عن الإنتاج بل أن المادة الخام للتصوير بالأسود والأبيض كانت في طريقها إلى التوقف، وحتى الأحماض لإظهار وطبع الأفلام بالأسود والأبيض لم تعد متوفرة في الأسواق.
وبشكل عام فإن الألوان في السينما تسير في اتجاهين، الاتجاه الأول هو كشف لون الطبيعة والأشياء كما تراها العين وكما تكشف حقيقتها الإضاءة الصناعية وإضاءة الشمس، فنرى الفيلم يزهو بألوان الحياة والأشياء، فيما نرى أفلاما ملونة ولكن ألوانها تكاد تقترب من الفيلم الأسود والأبيض. في النوع الأول يدخل الفيلم الفرح في نفس الجمهور المتلقي مثل الفيلم الاستعراضي الغنائي والفيلم الاجتماعي، ولكن في موضوعات تاريخية أو أفلام ذات طابع ملحمي أو تراجيدي نجد أن المخرجين يميلون إلى فيلم ملون أقرب ما يكون إلى الأسود والأبيض، أفلام يطغي عليها اللون الأزرق ويؤثر على باقي الألوان، تكون عموم ألوان هذا النوع من الأفلام هي الألوان الباردة. والمتلقي لا يجد في مثل هذه الأفلام الألوان الصارخة والبراقة أو ما يطلق عليه الألوان الحارة التي يغلب عليها اللون الأحمر، ولذلك فان مخرجي الأفلام ذات الألوان الباردة يبتعدون عن الشمس في التصوير الخارجي، وهم أكثر ميلا لما يطلق عليه فترة الساعات الذهبية للتصوير ليحققوا ألوانا باردة وهادئة، وكذا الحال أثناء رسم المشهد بالإضاءة وحتى في اختيار ألوان الملابس والمكان والموجودات فإننا نراها في توافقها اللوني أقرب ما تكون إلى الأسود والأبيض وتدرجاتهما اللونية من خلال اللون الأزرق والألوان الباردة .. في مثل هذه الأفلام تشعر برصانة الموضوع.. تشعر بأنك أمام لوحة لرسام مدهش في قدرته على استخدام اللون في التعبير عن واقع ثري في مكوناته.. بل أكثر من رسام لأنه في كل كادر، في كل لقطة، في كل مشهد ومع حركة الكاميرا وحركة الأشخاص داخل الكادر مطلوب أن تبقى الصورة ضمن حركة الكاميرا، تبقى في قيمتها اللونية وفي هارموني اللون ساحرة الجمال ومعبرة عن طبيعة المشهد المتحرك، بعكس اللوحة المرسومة الثابتة التي هي لحظة ثابتة من الزمن.
ومع كل معايير اللون في الكادر المرئي تبقى السينما (حتى الآن) هي التي حلت القيمة التقنية لطبيعة اللون، فيما التلفزيون بكل إمكاناته التقنية لم يتوصل حتى الآن الى تجسيد قيمة اللون وطبيعته بنفس مستوى الفيلم السينمائي، وحتى لو توصل التلفزيون إلى مثل هذا الحل التقني للون فإنه يبقى ناقصا طالما ان الضوء يسقط على العين من الشاشة وبذلك تبقى العلاقة الفيزيائية بين العين واللون علاقة غير نظامية، بعكس السينما حيث يسقط الضوء من البث على الشاشة وفي ذلك استقبال للصورة ولألوانها بشكل يريح العين ويجعل استقبال القيمة الجمالية للون استقبالا سليما ونظاميا.
وفي قيمة الصورة التلفزيونية تعمل الشركات اليابانية على تحقيق إنجاز تقني يرتقي بالصورة التلفزيونية إلى مستوى الصورة السينمائية، وقد طلبت من خبرائها ذلك. وبهذا الإنجاز يمكن أن نحقق صورة تلفزيونية تتساوى مع الصورة السينمائية في العمق والوضوح واللون. عندها يمكن استبدال تقنية السينما بتقنية الفيديو، ولكن المشاهدة ستبقى بدون حل. فالمشاهدة بطريقة (العرض) هي التي تحتفظ بالقيم الجمالية كاملة ومنها اللون، والمشاهدة بطريقة (البث) تبقى ناقصة في قيمها الجمالية ومنها اللون.

النهايات السعيدة في السينما

حتى وإن كانت الحياة ليست سعيدة دائما، ولكن ينبغي أن

تكون سعيدة في السينما . اطمئن عزيزي المشاهد فإن المشكلة قد انتهت، وإن العاشق أو المحارب أو رجل البوليس الطيب أو ابن صاحب المزرعة الأنيق أو البحار الذي حارب القرش الخرافي الحجم في عباب البحر، جميعهم قد عادوا في نهايات الأفلام، عاد كل واحد منهم إلى حبيبته الجميلة والتقاها في بستان أو على شاطئ البحر أو في الفيلا الأنيقة قرب الستارة الرقيقة البيضاء، أو ليلا تحت ضوء القمر الأخضر أو قرب شلال المياه وخريره .. في كل تلك المواقع الساحرة الجمال ومع صوت الموسيقى الرومانسية يطبع كل واحد من هؤلاء قبلة على شفتي حبيبته وترتسم على الشاشة كلمة النهاية.
المطلوب أن تخرج سعيدا عزيزي المشاهد، وأن تعرف بأن ثمن التذكرة الذي دفعته لمشاهدة الفيلم السينمائي لم يعد عليك بالكدر، بل نحن نجعلك تغادر الصالة وأنت سعيد، والأهم من ذلك أن تحدث صاحبك أو تحدث الجيران عن الفيلم وقوته دون أن تقول (كان الفيلم جميلا ولكن) فمن غير المستحب أن تقول، ولكن البطل قد مات في نهاية الفيلم، فإن ذلك يحول دون ذهاب صديقك أو الجيران لمشاهدة الفيلم.
إن أول مسرحية قدمت في تأريخ الثقافة الإنسانية هي مسرحية (المتذرعات) للكاتب الإغريقي (أسخيلوس)، وكان سبب تقديمها كل عام أمام المعبد في أنها تنتهي نهاية سعيدة يفرح لها الشعب الإغريقي بكامله، ويشاهدها كل الشعب كل عام. ومسرحية المتذرعات تتحدث عن هروب بنات الملك، لأنه أراد أن يزوجهن من أبناء العم، فرفضن ذلك، وبعد أن تتعقد المشكلة يصار إلى تشكيل مجلس شعبي صار يعرف فيما بعد بالبرلمان حيث يناقشون المشكلة، ويعطي مجلس الشعب رأيه لصالح البنات وحقهن في اختيار من يرغبن الزواج منه، فيعدن إلى الوطن منتصرات. هذه النهاية السعيدة هي التي جعلت الجمهور يحب المسرحية وصارت تقليدا يعرض كل عام.
كل الأفلام الأمريكية والأوروبية ومن ثم العربية والهندية تلتزم بالنهايات السعيدة، فالمجرم لا يفلت من العقاب، واللئيم يندحر، والبطل ينتصر، وأغلب الأفلام تنتهي بالقبلة. الأفلام التي حاول فيها المخرجون أن يخرجوا عن هذا التقليد، اعترفت الشركات المنتجة أنها تورطت في مثل هذه المغامرة الإنتاجية.
عندما حاول المخرج سدني بولاك أن يخرج رواية (إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك(، وكان سعيدا بجائزة الأوسكار مع بطلة فيلمه (جين فوندا) فإن شباك التذاكر لم يكن سعيدا، لأن نهاية الفيلم لم تكن سعيدة.
الفيلم يصور حالة الناس بعد الأزمة الاقتصادية التي اجتاحت العالم في الثلاثينيات من القرن العشرين، وكان يقام سباق الماراثون، حيث يتسابق الناس داخل حلبة أمام طبقة الأغنياء الذين يلعبون الرهان على المتسابقين، وكانت البطلة (جين فوندا) التي تعاني من متاعب نفسية نتيجة الأزمة الاقتصادية تقبل أن تدخل السباق أمام المتراهنين، وكانت حاملا، وعندما لم تستطع المواصلة لستة أيام وهي مدة السباق وتفشل، فانها تطلب من صديقها أن يطلق عليها النار لتنهي بذلك معاناتها وأحزانها.



اعتقد النقاد بأن المخرج ما كان ينبغي بالضرورة أن يلتزم بالرواية، وكان عليه أن يغيرها لما يتلاءم والتقليد السائد في السينما، كان ينبغي أن تبقى البطلة (جين فوندا) تقاوم الحزن وأن يكون ثمة أمل وأن ينتهي الفيلم بقبلة وليس بموت البطلة كما شاهدت وصديقها صاحب مزرعة في أول مشاهد الفيلم وهو يطلق النار على حصان تمرد ولم يستطع التعايش مع الجياد.
لعل أكثر الأفلام الأمريكية ذات النهايات السعيدة هي ما أطلق عليها في تاريخ السينما (أفلام المجتمع الأمريكي) تلك الموجة من الأفلام التي صورت قصص الحب في صفوف الفئة الغنية والمتوسطة في المجتمع الأمريكي. تلك الأفلام لا تتسم بالنهايات السعيدة فحسب، بل ان كافة مشاهدها والصراع الدائم بين شخوصها يدور في بيوت أنيقة وعلى سطوح البواخر السياحية وفي الحدائق الغناء وعلى البلاج. الممثلون يتم اختيارهم وفق مواصفات جمالية عالية (أفا جاردنر، مارلين مونرو، جيمس دين، دوريس داي، كلارك كيبل، أودري هيبورن جنيفر جونز، جيمس دين، جريجوري بيك، آستر وليامز، كيرك دوغلاس، ستيوارت جرينجر...)، فأغلب نجوم هوليوود ونجوم أوروبا جميلون، وأيضا أنيقون، والسيارات فارهة وأثاث المنازل أنيق. كل شيء يجب أن يبدو

نظيفا وأنيقا وخلابا ويسحر المشاهدين. ولذلك فان منتجي هوليوود لا يرغبون في إنتاج الأفلام التي تصور الأحياء الفقيرة والأزقة الضيقة، وإذا ما ظهر مثل هذا المشهد في فيلم ما، فان ذلك قد يحدث بسبب هروب مجرم أو اختطاف فتاة وإخفائها في مثل هذه المواقع البائسة، مواقع الهروب من القانون. ومع ذلك فان تصوير هذه المواقع أمر غير مرغوب فيه. والأفلام التي تحدثت عن مشاهد إنسانية عن الفقراء لم يتم الترويج لها، وكانت الموافقة على إنتاجها تحمل سببين، الأول، الجانب السياسي، في تمرير بعض الأفلام كنوع من التنوع، والثاني نوع من الدراسة لمعرفة مدى استجابة الجمهور لمثل هذه الأفلام. وبالتأكيد فإن الاستجابة كانت ضعيفة، لأن ظاهرة الاعتياد قد تركت أثرها على المتلقي حيث تكونت لديه قيم جمالية أوجدتها السينما الأمريكية وصارت هي الثقافة السائدة. إن القصص الإنسانية القصيرة للكاتب (أوهنري) قد أنتجت ولكنها لم تحقق النجاح التجاري الذي يعتبر معيار نجاح الفيلم بالنسبة لشركات الإنتاج في هوليوود. هذه الفيلم والأفلام الأخرى مثل أفلام (شارلي شابلن – الباحث عن الذهب) و(العصر الحديث) و(الدكتاتور) قد أنتجت في فترة المد اليساري في الثقافة الأمريكية وانتعاشه بعد الأزمة الاقتصادية الكبيرة التي اجتاحت العالم في نهاية الثلاثينيات. حقا كانت سياسة هوليوود بأن الفقراء ليسوا جديرين بهذا الفن الرفيع. إن الطبقات الأرستقراطية وناسها الجميلين هم الذين ينبغي أن يتحركوا على الشاشة السحرية الخلابة، شاشة السينما.

نفس الشيء حصل في مصر عندما تم إصدار الجريدة السينمائية المصورة، فإنها اقتصرت على نشر أخبار وحياة الطبقة الأرستقراطية، أما الفقراء فما هو مسموح لهم أن يطّلعوا على هذه الشاشة فحسب.

هناك نهايات سعيدة من نوع آخر في الأفلام الروسية، فالفيلم الروسي محكوم عليه بالنهاية السعيدة وبالفرح الاشتراكي. فالإنسان الاشتراكي وفق مفهوم الواقعية الاشتراكية يجب أن يكون سعيدا. لقد أنتجت السينما الروسية روائع من الأفلام مأخوذة من روائع الأدب الروسي والعالمي، ولكن إلى جانب هذه الأفلام كانت السينما الروسية وسينما الجمهوريات السوفييتية تنتج أفلاما محلية للاستهلاك الداخلي تتحدث عن أناس سعداء يعملون من أجل غد أكثر سعادة، لكن الواقع لم يكن كذلك، وكانت النظرة ضيقة وغير دقيقة. الأفلام الأمريكية وموجة أفلام المجتمع الأمريكي لم تتحدث عن السعادة بشكل مباشر، لكنها كانت تعرض حياة المجتمع عبر حكايات اجتماعية، وكانت مواقع التصوير والأحداث تدور في بيوت الناس المترفين وعلاقاتهم المثيرة والمشهية، ولكن بكل ما تحتويه تلك العلاقات من مشاكل كان المنتج يريد لأبطال الفيلم أن يلتقوا في نهاية القصة لقاء يترك المشاهد مرتاحا وسعيدا.

يبدو أن طبيعة الإنسان هي كذلك. التقيت منتجا سينمائيا هنديا في مهرجان طشقند السينمائي عام ١٩٧٤ وسألته لماذا هذا العدد من الأغاني في الفيلم الهندي الذي شاهدناه في المهرجان. قال لي ان الجمهور الهندي عندما يريد أن يذهب لمشاهدة الفيلم الهندي فإنه يسأل سؤالين، السؤال الأول (كم عدد الأغنيات في هذا الفيلم؟) والسؤال الثاني (هل ينتصر البطل في النهاية؟). إن الشعب الهندي الذي كثير منه يمد يده للسائحين من أجل (روبية) يشتري بها رغيف الخبز، يحمل تلك (الروبية) ليقطع بها تذكرة السينما، بحثا عن السعادة التي يصبو إليها والتي يفتقدها في حياته الإنسانية. إنه يتمثل بأبطال الفيلم السعداء، يتمثل في عشقهم وفي انتصارهم على العذال والحصول على الحبيبة الجميلة التي تعبر عن عواطفها في الغناء وكلمات الحب التي يرتجف لها القلب.

إن أفلام (راج كابور) التي حاول أن ينتصر فيها للفقراء، لم تلق ذات النجاح الذي حققته أفلام (شامي كابور) التي تحدثت عن حياة الأغنياء والطبقة المتوسطة، وامتلأت بالأغاني العاطفية، المغامرات والتزلج على الثلج والفوز بالحبيبة الجميلة التي تسكن في قصر كبير.

الجمهور الهندي الذي يهرب من عالمه الفقير لم يكن يرغب أن يرى هذا العالم مرة ثانية على الشاشة . يريد أن يرى حلمه وليس واقعه الذي أرهقه.

الفيلم العربي هو الآخر ينتهي هذه النهايات السعيدة وهو أيضا يصور حياة الفئات الاجتماعية الثرية والفئات المتوسطة. والأفلام المصرية التي تصور المجتمع المصري قد أنتجت على غرار أفلام المجتمع الأمريكي، ودائما هناك قصة حب وعاذل وخيانات زوجية وفتاة مظلومة، ولكن لابد وأن ينتهي الفيلم بلقاء الحبيبين، واندحار المخبر الاجتماعي (العاذل).

النهاية السعيدة في السينما تقليد أوجدته السينما الأمريكية في هوليوود وأصبح ظاهرة خلقها الاعتياد ورغبة الإنسان في أن يكون له في الحياة ثمة أمل، حتى ولو كان ذلك الأمل مجرد صورة على شاشة سينمائية وسط الظلام !

مخرجون فرنسيون ينصحون المخرج الشاب

إعداد وترجمة: محمد علي اليوسفي★



آبل غانس Abel GANCE

– ولد في باريس سنة ١٨٨٩. توفي سنة ١٩٨١. ابتكر طريقة الكتابة والرسم على الشاشة Pictographie ، والمنظور الصوتي، والشاشة الثلاثية. عمل كسيناريست لدى شركة باتيه. أخرج للتلفزة: ماري تودور.

– قناع الشرف(١٩١٥)؛ دراما في قلعة عكا، ما تحكيه الأمواج...، باربار وس (فيلم في حلقات)، طريق الآلام (١٩١٧)؛ السمفونية العاشرة (١٩١٨)؛ إني أتهم(١٩١٩)؛ العجلة (١٩٢٢)؛ نابليون (١٩٢٧)؛ امرأة الكاميليا (١٩٣٤)؛ لوكريس بورجيا (١٩٣٥)؛ حب بيتهوفن الكبير (١٩٣٦)؛ سارق النساء، المعلم الحداد (١٩٣٧)؛ لويز (١٩٣٩)؛ الفردوس المفقود (١٩٤٠)؛ فينوس العمياء (١٩٤١)؛ الكابتن فراكاس (١٩٤٣)؛ الرابع عشر من تموز (١٩٥٣)؛ برج نيسل (١٩٥٥)؛ أوسترليتز (١٩٦٠)؛ سيرانو ودارتانيان (١٩٦٢)؛ بونابرت والثورة (١٩٧٣).

* ثمة قول جميل لبيكاسو: «يحتاج المرء إلى وقت طويل كي يصير شابًا». كتب هذا الكلام في سن الثالثة والثمانين. أنا مع هذا الرأي تمامًا. وأتمنى ألا تجد غرورًا وادعاء في كلامي. الموضوع هو الذي يتكلم، وليس المخرج، ولعله يشبه طفلاً نقول له: « اسكتْ، أنت تتكلم كثيرًا. أنت جميل، نعم، لكن توقفْ.» نكون خارجه. ولهذا أعتقد أن المرء عندما يكون خارج موضوعه الذي يعالجه، يستطيع أن يذهب إلى ماهو أبعد من حياته الخاصة.

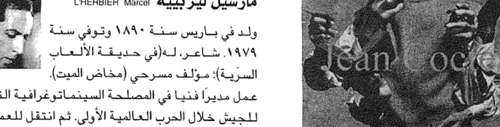


جان كوكتو Jean COCTEAU

- ولد سنة ١٨٨٩ وتوفي سنة ١٩٦٣. عضو الأكاديمية الفرنسية.

– دم الشاعر(١٩٣١)؛ النسر ذو الرأسين(١٩٤٧) الوالدان المزعجان(١٩٤٩)؛ وصيّة أورفيوس(١٩٦٠).

* «لا وجود لعصا سحرية. ولا بد من لمسة قلم بارعة، أو شعاع ضوء، يُسلَّط على الظلال التي هي الشخصيات. الإبداع في السينما هوالتعوّد على رؤية العالم من زاوية نظر أخرى، على طريقة الخفافيش، تلك الفئران الطائرة التي نسيت أن تكون رمادية اللون وتنام متربّصة ورؤوسها إلى الأسفل. الإبداع في السينما هو معرفة طريقة الذهاب، مع أطياف فضية، لاكتشاف مناجم ذهب. كذلك من أجل تصوير فيلم ينبغي معرفة التحرّك داخل اللامرئي، تمامًا مثل الخفافيش في حلكة الظلام.»



مارسيل ليربييه L'HERBIER Marcel

ولد في باريس سنة ١٨٩٠ وتوفي سنة ١٩٧٩. شاعر، له(في حديقة الألعاب السرّية)؛ مؤلف مسرحي (مخاض الميت).

عمل مديرًا فنيا في المصلحة السينماتوغرافية التابعة للجيش خلال الحرب العالمية الأولى. ثم انتقل للعمل مع التلفزيون منذ العام ١٩٥٤.

★ شاعر ومترجم من تونس

- كرنفال الحقائق (١٩٢٠)؛ رجل البحار(١٩٢٠)؛ إلدورادو (١٩٢٢)؛ دون جوان وفاوست (١٩٢٢)؛ المرأة اللاإنسانية (١٩٢٣)؛ المرحوم ماتياس باسكال(١٩٢٥)؛ الدوار(١٩٢٦)؛ الشيطان في القلب(١٩٢٧)؛ المال (١٩٢٨)؛ ليالي أمير(١٩٢٩)؛ عطر السيدة مرتدية الأسود، لغز الغرفة الصفراء (١٩٣١)؛ ليلة الأسلحة(١٩٣٦)؛ قلعة الصمت (١٩٣٧)؛ كوميديا السعادة (١٩٣٩)؛ الليلة العجيبة (١٩٤٢)؛ كاترين المحترمة (١٩٤٣)؛ آخر أيام بومباي (١٩٤٨)؛ والد الآنسة (١٩٥٤).

* ما من نصيحة في مجال السينماتوغرافيا حصراً. وعلى الشباب أن يذهبوا الى معهد الدراسات العليا السينماتوغرافية (I.D.H.E.C.) الذي أسسته رغم وجود مدرسة شارع فوجيرار، لأنني كنت مصمماً على تأسيس مدرسة متخصصة في الدراسات العليا.

وهكذا صار المعهد عالمًا قائمًا بذاته. وكان الطلاب أنفسهم هم الذين ألحوا على إدراج الدراسات التطبيقية. وفي رأيي لابد أن تكون البداية دائمًا بمحاولة تقديم أفلام قصيرة. ويلي ذلك التفكير في ظاهرة السينما في إطار دروس علم الجمال، والدراسات المقارنة. وهذا من شأنه أن يسمح للطلاب بالعودة إلى المعهد حتى بعد حصولهم على شهادات. فلا شيء أسوأ من مؤسسة تعطي لمن يغادرها، بعد التخرج، انطباعًا بأنه بات يعرف كل شيء. وهناك من يصرف النظر عن الدراسة في هذا المعهد، وهو طريق ممكن.



جان رينوار Jean Renoir

- ابن الرسام أوغست رينوار. ولد في باريس سنة ١٨٩٤. توفي في بفرلي هيلز (لوس أنجلوس، الولايات المتحدة الأمريكية) سنة ١٩٧٩.

- ابنة الماء (١٩٢٤)؛ نانا (١٩٢٦)؛ بائعة الكبريت الصغيرة (١٩٢٨)؛ الكلبة (١٩٣١)؛ بودو الذي أُنْقِذَ من المياه (١٩٣٢)؛ مدام بوفاري (١٩٣٣)؛ طوني؛ جريمة السيد لانج (١٩٣٥)؛ الحياة لنا؛ الحضيض (١٩٣٦)؛ الوهم الكبير؛ المارسييز (١٩٣٧)؛ البهيمة البشرية (١٩٣٨)؛قانون اللعبة (١٩٣٩)؛ SWAMP WATER (1941)؛ هذه الأرض ملكي (١٩٤٣)؛ تحياتي إلى فرنسا (١٩٤٤)؛ THE SOUTHERNER(1945)؛ يوميات خادمة غرف (١٩٤٦)؛ امرأة الشاطئ (١٩٤٧)؛ النهر (١٩٥١)؛ العربة الذهبية (١٩٥٢)؛ FRENCH CANCAN (1955)؛ إيلينا والرجال (١٩٥٦)؛ غداء على العشب (١٩٥٩)؛ وصية الدكتور كوردولييه (١٩٦٠)؛ العريف المعلّق (١٩٦٢).

- نال الأوسكار عن مجمل أعماله سنة ١٩٤٧.

* أفضل ميزة منتظَرة من المخرج:

- أن يعرف كيف يضع نفسه في مكان الممثلين، أي أن يتخيل نفسه أمام الكاميرا في حين أن عمله يتطلب منه أن يكون وراءها.

ما النصائح التي تقدمها للسينمائي الشاب ؟

* أن يبدأ بأن يكون ممثلاً أولاً، ثم يمر بمرحلة المونتاج... وأخيرًا أن يكون قادرًا على قراءة قصائد فرجيل الرعوية في نصها الأصلي.



مارسيل بانيول Marcel PAGNOL

- ولد سنة ١٨٩٥ وتوفي سنة ١٩٧٤. عضو الأكاديمية الفرنسية. مؤلف «سينماتورغيا باريس».أخرجت أفلامه الكلاسيكية الكبرى قبل الحرب: ماريوس، فاني،مرلوس. ثم أعقبتها أفلام جوفروا، آنجيل، سيغالون، قيصر، العودة، الشبونتز، زوجة الخبّاز، ابنة حفّار الآبار. وبعد ذلك توالت أفلامه الأجدّ: نايس (١٩٤٦)؛ الطحّانة الجميلة (١٩٤٨)؛ توباز (١٩٥١)؛ مانون الينابيع (١٩٥٢)؛ رسائل طاحونتي (١٩٥٤).

* ينبغي على المخرج أن يعمل بإخلاص، من دون توقف، وحتى من دون الإحساس بالضربات التي يتلقاها. لا ينبغي التزحزح عن القناعات، وعن اليقين. لقد عانيت الأمرّيْن من ذلك، في حياتي، وهو ما لن يراه المتفرجون في أفلامي.



روجيه ريشبي Roger RICHEBE

- ولد في مارسيليا سنة ١٨٩٧. توفي سنة ١٩٨٩. عمل في البداية مستثمرًا للأفلام السينمائية، ثم موزعًا، فمنتجًا(أنتج لمارسيل بانيول وآبل غانس) ومخرجًا.

- كمؤلف: وضع كتاب مذكرات بعنوان «أبعد من الشاشة» (١٩٧٧).

- كمخرج: احتضار النسور(١٩٣٣)؛ اللباس الأخضر (١٩٣٧)؛ سجن النساء (١٩٣٨)؛ تقليد منتصف الليل (١٩٣٩)؛ مدام سان جين (١٩٤١)؛ الأيام السعيدة (١٩٤١)؛ ماغيه الكبيرة (١٩٤٩)؛ رومانسية ثلاثية (١٩٤٢)؛ دومينو (١٩٤٣)؛ مونسنيور (١٩٤٩)؛ مطلوب للمشنقة (١٩٥١)؛ فرار السيد بيرل (١٩٥٢)؛ عشّاق منتصف الليل (١٩٥٢)؛ إليزا (١٩٥٦)؛ ما أغبى الرجال(١٩٥٦)؛ صوفي والجريمة(١٩٥٧).

- كمنتج: «الكلبة» لجان رينوار، «مدموازيل نيتوش» لمارك آليغريه، « فاني» لمارسيل بانيول، «رحلة بلا أمل» لكريستيان جاك، «ثمن

الخطيئة» لدونيس دي لا باتليير، «أوسترليتز» لآبل غانس...

* يستطيع المرء أن يصور أفلاما، من دون أن يعني ذلك انه صار سينمائيًّا. هذه صفة ينبغي اكتسابها وبذل الجهود من أجلها. لكن اليوم لا يوجد تأطير جيد للعمل. والمسؤولية لا تقع على عاتق المخرجين الجدد، بل على عاتق أولئك الذين عمدوا، غداة الحرب، إلى إلغاء أطر الإنتاج الجاد وسلطة الإشراف، بعكس ما يجري في الولايات المتحدة الأمريكية. تذكَّرْ أهمية زانوك وواليس... ذلك أن كل شيء في السينما يبدأ وينتهي عند المنتج. إذا نجح الفيلم فالفضل يعود إلى المخرج، أما إذا فشل فإن مايجري هو تذكر اسم المنتج. إن الامر يتطلب تحديدًا مهنيًّا جادًّا لوظيفة المنتج. ما جدوى المركز القومي للسينماتوغرافيا الذي لا يستند إلى أية بنية أو أي تمويل في مستوى طموحاته؟ كيف نصدق عملية سينماتوغرافية يتبجح أصحابها بأنها كلّفت مائتيْ ألف فرنك مع الإشارة إلى أنها من إنتاج شركة ذات رأسمال يُقدّر بخمسين ألف فرنك وتستغله في عمليات أخرى أيضًا.

ولم نعد نرى اسم المنتج على الشاشة بل اسم شركة خفيّة الاسم. أنا أسست شركة باسمي؛ روجيه ريشبي. كذلك عندما أراد مارسيل بانيول دخول المهنة، نصحته بأن يطلق على شركته اسم أفلام مارسيل بانيول. هذا الالتزام يتضمن احترام أسمائنا الشخصية، والوعي بمسؤولياتنا، وليس ذلك إزاء أنفسنا فحسب بل إزاء الجمهور أيضًا.

توجد مشكلة أخرى بين الإنتاج والإخراج: إنه التبذير. ولا يمكن للتبذير أن يكون مبرّرًا فنّيًّا مقبولاً ومسوّغًا.

لاشيء يثير حنقي مثل عدم الكفاءة في أي مجال كان. وبما أنني كنت منتجًا ومخرجًا، فمن حقي التعبير عن رأيي في هذه المشكلة من دون خشية التعرض لتهمة الانحياز. لقد أنتجت فيلم « الكلبة » من إخراج جان رينوار. وهذا الفيلم بات اليوم يعتبر من أهم الأفلام الكلاسيكية. وكنت قد أنتجته في مرحلة كان الجميع يتهربون فيها من جان رينوار، ولنقلْ إن ذلك كان بسبب اسمه.

من أجل ممارسة مهنة منتج لابد من التمتّع بصحة جيدة، وجرعة هائلة من التفاؤل، وقدر عال من الوقاحة. والحال أن المنتج بات في أسفل سُلّم المهنة، ويعود ذلك إلى حقيقة أن كل شخص يستطيع اليوم أن يتحول إلى منتج بسرعة قياسية.

رينيه كلير René CLAIR

- ولد في باريس سنة ١٨٩٨. توفي سنة ١٩٨١. عمل ممثلاً في أفلام «فوياد» الصامتة، ومخرجًا مساعدًا مع جاك دي بارونسيلي. عضو الأكاديمية الفرنسية. مؤلف كتاب «سينما الأمس، سينما اليوم» (١٩٧١).

– باريس التي تنام (١٩٢٣)؛ استراحة بين فصلين (١٩٢٤)؛ قبعة قش من إيطاليا (١٩٢٧)؛ تحت سطوح باريس (١٩٣٠)؛ المليون (١٩٣١)؛ إلَيْنَا بالحرية (١٩٣١)؛ الرابع عشر من تموز/يوليو (١٩٣٢)؛ شبح للبيع (١٩٣٥)؛ زوجتي ساحرة (١٩٤٢)؛ حدث هذا غدًا (١٩٤٣)؛ عشرة هنود صغار(١٩٤٥)؛ السكوت من ذهب (١٩٤٥)؛ جمال الشيطان (١٩٤٩)؛ جميلات الليل (١٩٥٢)؛ المناورات الكبرى (١٩٥٥)؛ بورت دي ليلا– باب الليلك– (١٩٥٧)؛ الفرنسية والحب (سكاتش ١٩٦٠)؛ كل ذهب العالم (١٩٦١)؛ احتفالات لطيفة (١٩٦٥).

– هل تعتقد أن بإمكان المرء أن يصير سينمائياً، هكذا فجأة، من خلال الارتماء في المعمعة؟

* في حالات نادرة، نعم. إذا توافرت الموهبة منذ البداية. غير أن إجادة المهنة تتم تدريجياً، عبر الاقتداء بالكبار والعمل معهم. وفي مهنة تحتوي على جانب تقني وتتوقف على فهم الجمهور، يغدو من الصعب إدراك ذلك منذ البداية. ويمكننا أن نستشهد بأمثلة من التاريخ. لقد بدأنا كلنا، إما تحت جناح أحد المخرجين أو كمساعدين له. ومن الخطأ دفع الشباب إلى الإخراج مباشرة، كما يحصل اليوم. فهل يمكن أن يعهد إلى طالب متخرج للتو في الكلية البحرية أن يقود بارجة؟ كما أن السينما تتطلب مصاريف. ومن الأفضل أن توفر للشباب فرص المساعدة في الإخراج، والمونتاج، وتعلم قواعد المهنة.

جان ديلانَوا Jean DELANNOY

– ولد سنة ١٩٠٨.

– باريس، دوفيل (١٩٣٥)؛ العودة الأبدية (١٩٤٣)؛ السمفونية الدعوية (١٩٤٦)؛ تمت اللعبة (١٩٤٧)؛ بعيون الذكرى (١٩٤٨)؛ الرب يحتاج إلى البشر (١٩٥٠)؛ دقيقة الحقيقة (١٩٥٢)؛ طريق نابليون (١٩٥٣)؛ وسواس (١٩٥٤)؛ كلاب ضائعة بلا أطواق (١٩٥٥)؛ ماري انطوانيت (١٩٥٥)؛ نوتردام دو باريس (١٩٥٦)؛ ميغريه ينصب فخاً (١٩٥٧)؛ أميرة كليف (١٩٦١)؛ صداقات فاصلة (١٩٦٤)؛ شمس الزعران (١٩٦٧)؛ هذه النحيلة ليست مجنونة (١٩٧٢)؛ برناديت (١٩٨٨).

– للتلفزيون: شارلمان ورولان؛ المؤامرة الكبرى (١٩٧٨)؛ الشاب والأسد؛ مانون؛ الصيف الهندي؛ انقلاب ٢ ديسمبر العسكري؛ الأخ مارتان؛ جريمة بيار لاكاز.

* أسوأ ما هنالك هو محاولة انجاز أفلام متماشية مع الموضة. إذ، كما يقول كوكتو: «أن تكون متطابقاً مع الرائج يعني أنك متأخر». أنا أدافع عن المقدس، عما من شانه أن يجعل الشباب يبتعدون عن المحرقة، عن المخدرات. كنا انني أستنكر أفلاماً مثل More و«دروب كاتمندو» التي تغذي قناعات زائفة لدى الشباب.

ثمة اكتفاء باخراج شهادات، والابتعاد عن الجوهري. وفي هذا مخاطر حقيقية. وفي مواجهة الازمة يجري اتخاذ قرارات دكتاتورية، مع كل ما فيها من مخاطر في مجالات الحياة، الأخرى.

* والمشكلة هي ذاتها على صعيد الدين. فلا تتم إلا معالجة التفاصيل مع ترك ما هو أساسي. انها إحدى آفات عصرنا. وهذا ما يفسر الانهيارات القتالية. في هذه الظروف، ما النصائح التي تقدّمها للسينمائي الشاب؟

* أسأله أولاً، عما يرغب، وما الحكاية التي يريد تقديمها، وكذلك، إن كان ملمّاً بالمهنة التي ينبغي تعلّمها باستمرار لأنها تتطور باستمرار. أسأله إن كان يدرك التقنية والتصوير والأفلام الموجبة والديكور والسيناريو. غير ان الشباب يشبهون مراهقين متسرعين في فَقْءِ حَبِّ الشباب.

أجد لهم عذراً في مجال الروح العدوانية. لا يملكون إلا هذه الوسيلة لإثبات الذات والموهبة قبل البرهنة عليهما. الكاتب لا يحتاج إلى ذلك. انه يجلس إلى أوراقه، يحبّرها، ثم يقدمها إلى ناشر. أما الفيلم فهو كيان، انه شيء ما متطاير في الفضاء، ولا يدوم إلا فترة استغلاله، أي لمدة عام او عام ونصف.

أندريه كايات Andre CAYATTE

– ولد سنة ١٩٠٩ وتوفي سنة ١٩٨٩. محام وروائي.

– روجيه لاهونت؛ انتقام روجيه لاهونت (١٩٤٦)؛ المغنّي المجهول (١٩٤٧)؛ عشاق فيرونا (١٩٤٩)؛ العدالة أخذت مجراها (١٩٥٠)؛ كلّنا قتلة (١٩٥٢)؛ ما قبل الطوفان (١٩٥٣)؛ الملف الأسود (١٩٥٥)؛ المرآة ذات الوجهين (١٩٥٨)؛ اجتياز الراين (١٩٦٠)؛ السّيف والميزان (١٩٦٢)؛ الحياة الزوجية (١٩٦٣)؛ فخ لسندريلا (١٩٦٥)؛ مخاطر المهنة (١٩٦٧)؛ دروب كاتامندو (١٩٦٩)؛ الموت حبّاً (١٩٧٠)؛ لا دخان من دون نار (١٩٧٣)؛ لكلٍّ جحيمه (١٩٧٦)؛ بداعي المصلحة العليا (١٩٧٨)؛ الحب مطروح للمناقشة (١٩٧٨).

* في رأيي أن الفيلم يمرّ بمرحلتين، الأولى تكون على الورق، أي مرحلة الكتابة. وهي مرحلة لا تقل أهمية في نظري عن المرحلة الثانية المتعلقة بتصوير المواقف والمشاهد.

ما يشغل بالي قبل كل شيء هو السيناريو الذي ينبغي اعداده قبل تحويله إلى صور. أحرص على تحقيق الانسجام الكامل



هنري كاليف Henri CALEF

- ولد في بلغاريا سنة ١٩١٠. مجاز من المدرسة العليا للتجارة.

– المهمة الخارقة (١٩٤٥)؛ أريحا (١٩٤٦)؛ الشوانيون (١٩٤٦)؛ بيت على البحر (١٩٤٧)؛ مشاجرات (١٩٤٨)؛ المصيدة (١٩٤٩)؛ العابرة (١٩٥٠)؛ ظل وضوء (١٩٥٠)؛ العنيفون (١٩٥٤)؛ ساعة الحقيقة (١٩٦٤)؛ مؤنث– مؤنث (١٩٧٣).

* ليس من شأن الفيلم تحمل خط متقطع. إن جماله ووحدته يتوقفان على الانسجام. وهذا من امتيازات الثقافة الفرنسية، اذ أننا نحسد على توصلنا حتى الآن إلى خلق أعمال تتميز بالوحدة الداخلية. وهذا المطلب المتعلق بالوحدة الداخلية لم يتم تحطيمه إلا على أيدي الرومانسيين، لكن ذلك تم ظاهرياً. أنا متأثر جداً بهذه القاعدة الكلاسيكية. أرى أن أي عمل فني، حتى وإن كان سينمائياً، هو في علاقة وثيقة بالهندسة المعمارية، وإلا سقط البناء. ان الوحدات ذات العلاقة بالالهام أو بالتقنية لا تتحطم إلا لتقديم وحدات أسلوبية جديدة ومتشددة. هذا ما حدث في كل أعمال بيكاسو. وهذا ما يؤدي إلى الأعمال الخالدة.



جيل غرانجييه Gilles GRANGIER

- ولد في باريس سنة ١٩١١. بدأ بالعمل ممثلاً صامتاً ثم ريجيسير.

– أديماي، قاطع الطرق الشريف (١٩٤٢)؛ ثلاثون وأربعون (١٩٤٥)؛ درس في السياقة (١٩٤٦)؛ عبر النافذة (١٩٤٧)؛ امرأة بلا ماض (١٩٤٨)؛ أميديه (١٩٤٩)؛ النساء مجنونات (١٩٥٠)؛ عشيق من قش (١٩٥٠)؛ اثنتا عشرة من السعادة (١٩٥٢)؛ سمكة نيسان/أبريل (١٩٥٤)؛ غار أويل (١٩٥٥)؛ صعود الدم إلى المتشرد (١٩٥٩)؛ ١٢٥، شارع مونمارتر (١٩٥٩)؛ شيوخ العجوز (١٩٦٠)؛ القبو يعلن العصيان (١٩٦١)؛ جنتلمان إبسوم (١٩٦٢)؛ ميغريه يستشيط غيظاً (١٩٦٣)؛ مطبخ الزبدة (١٩٦٣)؛ قطار الجحيم (١٩٦٥)؛ صاحب سيارة البويك (١٩٦٦)؛ سن الفتوّة (١٩٦٨)؛ تحت برج الثور (١٩٦٨)؛ قبو (١٩٧١).

- للتلفزة: كوانتن دُوْروَار؛ سكّان الجزيرة (١٩٧٩).

- ما النصائح التي قد تقدمها لسينمائي شاب؟

* إذا كان يرغب بقوة في ممارسة هذه المهنة فلن أقول شيئاً لمنعه، أو إبعاده عنها. لكنني لا أشجع أي متردد. فهي مهنة صعبة وقد لا يحقق فيها المرء أي نجاح. وأظل مقتنعاً بأن السينما لا تلقّن في المدارس بل تتطلب الممارسة والخبرة. البعض لا تجذبهم إلا طريقة العيش في الوسط السينمائي. وأنصح هؤلاء بالقول: «تعلموا أحد الاختصاصات الجادة في السينما، مثل الاشراف على الآلات أو المونتاج، أو هندسة الصوت... وبعد ذلك سوف تتأكدون إن كنتم راغبين، أو قادرين على اخراج فيلم. لكني أتوسل إليكم، قبل أن تحلموا بأن تكونوا مخرجين، اعملوا على اجادة إحدى مهن هذه الصناعة».

رينيه كليمون Rene CLEMENT

- ولد بوردو سنة ١٩١٣ وتوفي سنة ١٩٩٦. دراسات في الهندسة المعمارية.

– عالجْ يسارك (فيلم قصير مع جاك تاتي، ١٩٣٩)؛ عمّال السكة (١٩٤٢)؛ الرعوية الكبرى (١٩٤٣)؛ معركة سكك الحديد (١٩٤٥)؛ الجميلة والوحش (١٩٤٥)؛ الأب الهادئ (١٩٤٦)؛ الملعونون (١٩٤٦)؛ ألعاب محظورة (١٩٥١)؛ السيد ريبوا (١٩٥٣)؛ جرفيز (١٩٥٥)؛ سدّ على المحيط الهادئ (١٩٥٨)؛ شمس ساطعة (١٩٦٠)؛ السنّوريات (١٩٦٤)؛ هل تحترق باريس؟ (١٩٦٥)؛ مسافر المطر (١٩٦٩) بيت تحت الأشجار (١٩٧١)؛ ركض الأرنب البري عبر الحقول (١٩٧٢)؛ بايبي – سيتر (حارسة الأطفال) (١٩٧٥).

* أن يكون المرء سينمائياً، فذلك يتطلب أولاً وقبل كل شيء: صحة من حديد، وجسداً رياضياً. الاخراج يشبه رحلة من رحلات جول فيرن. ربما كنت متشدداً. لكنني أعرف أناساً يذهبون لمشاهدة أفلامي عشر مرات أحياناً. يعرفون أن أفلامي تتطلب البحث عما يوجد وراء السطور الباطنية. وأنا لا أريد أن أخيب ظن مثل هؤلاء المشاهدين.

* علمونا منذ ألفي عام بأن الرب يرى كل شيء وأننا لا نستطيع اخفاء أي شيء. والحال أن جوهر الفن هو النقاء، أي انه مجال يفترض أن يتحرك فيه أولئك الذين لا يخدعون ضمائرهم. لكن العكس هو ما يحدث مع الأسف.

جان - بيار ملفيل Jean - Pierre MELVILLE

- ولد سنة ١٩١٧ وتوفي سنة ١٩٧٣.

– ٢٤ ساعة من حياة متفرج (١٩٤٥)؛ صمت البحر (١٩٤٧)؛ الأطفال المزعجون (١٩٥٠)؛ عندما تقرأ هذه الرسالة (١٩٥٣)؛ بوب المقامر (١٩٥٥)؛ رجلان في مانهاتن (١٩٥٩)؛ ليون مويان قسيساً (١٩٦١)؛ دولو (١٩٦٢)؛ الابن البكر لآل فرشو (١٩٦٢)؛ النفس الثاني (١٩٦٧)؛ جيش الأشباح (١٩٦٩)؛ الحلقة الحمراء (١٩٧٠)؛ شرطي (١٩٧٢).

* بالنسبة للشباب قد لا يخوضون مجال المهنة بمعارف كافية. لكن يبقى أمامهم عامل السن وفرص التعلم والممارسة كي يصيروا سينمائيين حقيقيين. غير أن ما يصدمني هو أن معظم الناس ينجزون فيلمهم الأول في سن الخامسة والأربعين، كما لو أن السينما ليست مهنة، أو كأن الاقتراب منها مجرد مراهنة، تحتمل النجاح أو الفشل.

وهناك النقاد أيضاً. فالناقد السينمائي طرف مهم في هذا المجال. انه شخص يمضي حياته في السينما. وأحياناً يرتادها ثلاث مرات في اليوم. انه مثلي، عندما كنت في الثامنة عشرة أقضي كل أوقاتي في المشاهدة والتعلم. الناقد شخص يتلقى دروساً سينمائية خاصة، ثلاث مرات يومياً. وهكذا تتوافر لديه فرصة تعلم السينما أفضل ممن يرتادها مرة واحدة في الأسبوع. لا أزعم أن كل نقاد السينما موهوبون، أو يشكلون مشاريع سينمائية في المستقبل، غير انني أجد من المنطقي، بعد ذلك التشبع بمشاهدة الأفلام، أن يرغب بعضهم في محاولة الاخراج. هذا طبيعي. ولا يشكل انحرافاً مهنياً.

وما هو السينمائي؟ قد يكون ذلك الشخص المولع بمشاهدة الأفلام والذي يرغب فجأة في صناعتها. إنه يشبه، نوعاً ما، ناقداً أدبياً يقرر تأليف كتاب.

أنا ضد النزعة الثقافية في السينما. أعتقد أنها مضيعة للوقت. لكنني مع الذكاء. لابد من محاولة صنع أفلام ذكية، تدفع بالمتفرج إلى التفكير، بعد مغادرة القاعة، وقد يكون ذلك لمدة طويلة، أي لساعة أو ساعتين. وهذا يحدث أحياناً. وأهم من ذلك أن تدفع بالمتفرج إلى إعادة مشاهدة الفيلم. إن الأفلام التي تعجبنا هي التي نعود إلى مشاهدتها. ويعرف أصدقائي أنني مولع بتكرار مشاهدة الأفلام المحببة لدي، عدة مرات.

– ما هي، في رأيك، الخصال المطلوبة ليصير المرء مخرجاً؟

* أتمتع بذاكرة جيدة، وبدقة الملاحظة، ولدي قدرة بصرية وسمعية رائعة، وأعتقد أنني ملم بالتحليل النفسي جيداً. هذه هي الخصال الخمس الضرورية لكي يكون المرء سينمائياً.

عندما يأتي بعض الشباب طالبين العمل معي كمساعدين، أدرك بعد عشر دقائق من محادثتهم، إن كان أمامهم مستقبل

سينمائي أم لا. أعتقد أنه ينبغي رؤية كل شيء والاحتفاظ به. إذا لم تكن لهم ذاكرة ممتازة، ولم يستطيعوا الاجابة عن مثل هذا السؤال: «سيدي، لقد جلستَ هنا، قبل بضع دقائق، ماذا يوجد خلفك؟» إذن كيف تنتظر منهم تذكر متطلبات الديكور؟



أليكس جوفيه Alex JOFFE

- ولد سنة ١٩١٨. أول سيناريو وضعه بعنوان: لا تصرفوا بذلك على السطوح! سنة ١٩٤٣.

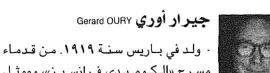
– ست ساعات لا حاجة إليها (١٩٤٦)؛ رسالة مفتوحة (١٩٥٢)؛ جنود الخيّالة (١٩٥٥)؛ قتلة يوم الأحد (١٩٥٧)؛ عراك بين النساء (١٩٥٩)؛ فرتونا (١٩٦٠)؛ تراكاسان أو ملذات المدينة (١٩٦١)؛ السراويل الحمراء (١٩٦٢)؛ لا يمكن ذلك يوم السبت (١٩٦٤)؛ المتميّزون (١٩٦٧)؛ ليفي يطير (١٩٧٨).

– ما النصائح التي تقدمها إلى مخرج شاب؟

* إذا كان شاباً على وجه الخصوص أنصحه بأن يحاول القيام بما يروق له. لكن... لو فكرت جيداً لقلت لك إنني لن أقدم أية نصيحة. ثمة أناس لا أعرف ماذا أقول لهم، وثمة آخرون محظوظون وموهوبون وقادرون على اختراق جدار اللامبالاة والغيرة والاغتياب. وهؤلاء أتمنى مصادقتهم، وبالتالي الحديث عن أشياء أخرى.

أعتقد أنه من الخطأ تحديد الناس نهائياً، ووضعهم في خانة معينة، انطلاقاً من المشاعر التي تكنّها ازاءهم. وبذلك لا ننتبه إلى تطورهم.

والحال أن من يتطور في هذه المهنة، يتغير ذاتياً. ولهذا فأنا أرى أن أفضل خصلة منتظرة من مؤلف سينمائي، هي أن يعرف كيف يتطور. على السينمائي أن يعرف كيف يقاوم التخصص. لا ينبغي تصنيف الناس ووضعهم في إطار ثابت. ويعود للمخرج أيضاً أن يبرهن للجمهور بأنه قادر على إنجاز أفلام مختلفة، وأنه ليس متخصصاً، بشكل نهائي، في هذا النوع أو ذاك. هذا هو همّي الأساسي. وهو أمر يتطلب الكثير من الشجاعة.



جيرار أوري Gerard OURY

- ولد في باريس سنة ١٩١٩. من قدماء مسرح «الكوميدي فرانسيز»، وممثل سينمائي. عاد سنة ١٩٧٧ إلى المسرح بنص مسرحي يحمل عنوان: «أوقفْ سينماك».

– اليد الساخنة (١٩٥٩)؛ التهديد (١٩٦٠)؛ الجريمة غير مريحة (١٩٦١)؛ الأحمق (١٩٦٥)؛ النزهة الكبرى (١٩٦٦)؛ الدماغ (١٩٦٨)؛ جنون العظمة (١٩٧١)؛ مغامرات الرابي يعقوب (١٩٧٣)؛ الفرار (١٩٧٨)؛ ضربة المظلّة (١٩٨١)؛ آس الآسات (في لعبة الورق) (١٩٨٣)؛ الثعبان المجنّح (١٩٨٤)؛ ليفي وغوليات (١٩٨٦)؛ العطش إلى الذهب (١٩٩٢).

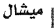
* العمل والإصرار. إذا ثابر المرء في الحفر، لابد أن يعثر على بئر.

هنري فرناي Henri VERNEUIL

- ولد في رودوستو (تركيا) سنة ١٩٢٠. صحفي إذاعي، مساعد روبير فرني.

– مائدة الموتى (١٩٥١)؛ ثلاثية آس الورق (١٩٥٢)؛ عدو الأمن العام رقم ١ (١٩٥٣)؛ الخروف ذو القوائم الخمس (١٩٥٤)؛ أناس بلا أهمية (١٩٥٥)؛ القائد العظيم (١٩٥٨)؛ البقرة والأسير (١٩٥٩)؛ الرئيس (١٩٦٠)؛ الفرنسية والحب (سكاتش، ١٩٦٠)؛ إطلاق الأسود (١٩٦١)؛ قرد في الشتاء (١٩٦١)؛ نغم في القبو (١٩٦٢)؛ مائة ألف دولار تحت الشمس (١٩٦٣)؛ عطلة نهاية الأسبوع في زويدكوت (١٩٦٤)؛ الساعة الخامسة والعشرون (١٩٦٦)؛ معركة سان سيباستيان (١٩٦٧)؛ عصابة الصقليين (١٩٦٩)؛ لاكاس (١٩٧١)؛ الثعبان (١٩٧٢)؛ خوف في المدينة (١٩٧٥)؛ جثة عدوي (١٩٧٩)؛ «إ» مثل إيكاروس (١٩٧٩)؛ ألف مليار من الدولارات (١٩٨٢)؛ مورفالو (١٩٨٣)؛ مايريغ (١٩٩٠)؛ ٥٨٨، شارع الفردوس (١٩٩١).

* أن يتخلى عن الأصدقاء المزيفين، والناس غير الجادين، وأن يجيد استخدام وسائل السينما. إن التوجه الفكري يقضي على التقنية. ففي هذه المهنة لا يمكن التسلح إلا بالكاميرا ولا يمكن التعبير إلا بما ينتمي إلى ضبط الصورة.



ميشال بوارون Michel BOISROND

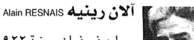
- ولد سنة ١٩٢١ في شاتونوف من مقاطعة أور واللوار. عمل مساعداً لكل من جان كوكتو، جان ديلانوا، رينيه كلير.

– هذه الصبية الملعونة (١٩٥٦)؛ الباريسية (١٩٥٧)؛ نساء ضعيفات (١٩٥٨)؛ كيف تنجح في الحب؟ (١٩٦٢)؛ كيف تجد أختي؟ (١٩٦٣)؛ كيف تتزوجين وزيراً؟ (١٩٦٤)؛ رجل قيمته مليارات (١٩٦٧)؛ شمس تبهر العيون (١٩٧٠)؛ دائماً نكون مفرطين في الطيبة مع النساء (١٩٧٠)؛ عقلة الأصبع

(١٩٧٢)؛ كاترين وشركاؤها (١٩٧٥).
- للتلفزة: سنة ١٩٧٧ وسلسلة عن أوفنباخ: موسيقى الفالس المنسية.

* أزمة السينما ليست أزمة موهبة. إنها أزمة متأتية من غياب المبادرة. لابد من العودة إلى سياسة الأفلام القصيرة. لأنها وسيلة مثلى لاكتشاف المواهب الشابة. ولاشك أن ثمة حاجة دائمة لوساطة المخرج ما بين الفنان والجمهور. ومن المؤسف غياب المغامرين والمكتشفين للمواهب في هذا المجال. ولو كنت مخرجاً شاباً، هذه الأيام، لفضّلت اكتتاب الأصدقاء، على الركض وراء المنتجين الكبار، بعد الحال التي صاروا إليها.

في زماننا، كان يتوجب على المرء، لكي يصير مخرجاً، أن يعمل مساعداً لمدة طويلة. لكن السينما تغيرت اليوم. فالشغوف بالسينما يستطيع أن يصير مخرجاً، من دون المرور بالمدارس. وفي هذا السياق، توجد بعض التجارب التي تثير اهتمامي، مثل تجربة فيليب لابرو. ويمكن انجاز الفيلم أولاً، لكن المشكلة تكمن في المتابعة والاستمرار.



آلان رينيه Alain RESNAIS

- ولد في فان سنة ١٩٢٢. بدأ باخراج الأفلام القصيرة والمتوسطة: فان غوغ؛ غوغان؛ التماثيل أيضاً تموت؛ ليل وضباب.

- هيروشيما حبيبتي (١٩٥٩)؛ العام الماضي في مارينباد (١٩٦٠)؛ مورييل (١٩٦٣)؛ انتهت الحرب (١٩٦٥)؛ أحبك، أحبك (١٩٦٧)؛ ستافيسكي (١٩٧٣)؛ عمي الذي من أمريكا (١٩٨٠)؛ Melo (1986)؛ I want to go home (1989)؛ Smoking et No Smoking (1993).

* لا يُنجز الفيلم مثل لوحة. ففي مثال اللوحة يكفي العثور على مشهد جميل، أو «موديل» يلهمك، لكي تبدأ بالرسم. أما السينما فتراهن على استمرارية الالهام ضمن الحركة. انها تشبه عملية الطبخ!



ألان روب - غرييه Alain ROBBE - GRILLET

- ولد في بريست سنة ١٩٢٩. اقترن اسمه بظاهرة «الرواية الجديدة» التي أسسها: الغيرة، الممحاة، في المتاهة، فوريّات.

- الخالدة (١٩٦٢)؛ قطار أوروبا السريع (١٩٦٦)؛ الرجل الذي يكذب (١٩٦٧)؛
- عدن وبعد (١٩٧٠)؛ التغلغل التدريجي للرغبة (١٩٧٤)؛ اللعب بالنار (١٩٧٥)؛ الأسيرة الجميلة (١٩٨٣).

* ينبغي هزّ الجمهور، لأنه قد يفضل النوم في السينما. أما ما عدا ذلك فأنا أهتم بالجمهور دائماً وبشكل مرعب. وأتألم كثيراً عندما لا يلقى أحد أفلامي استقبالاً جيداً. ولاسيما أنني، لا أشرع في وضع كتاب أو فيلم، إلا إذا أعجبني شخصياً، ورغبت في انجازه. أنا بطيء جداً في عملي.

يمكن التمهل في كتابة الرواية، بعكس السينما التي تتطلب سرعة الانجاز لأنها تتضمن وقت الآخرين أيضاً. وقد يكون من غير المعقول، أو من المستحيل إمضاء خمسة عشر عاماً في إنجاز فيلم. وحتى لو تعلق الأمر برائعة سينمائية، فإن أحداً لن ينتبه إلى ذلك.



برنار بوردوري Bernard BORDERIE

- ولد سنة ١٩٢٤ في باريس وتوفي سنة ١٩٧٨. ابن المنتج ريمون بوردوري.
- الصبيّة الصدئة (١٩٥٢)؛ حظ تربيعي (١٩٥٤)؛ الغوريلا تبلغكم السلام (١٩٥٧)؛ القائد (١٩٦٠)؛ الفرسان الثلاثة (١٩٦١)؛ لمي للسيدات (١٩٦١)؛ فارس بارديان (١٩٦٢)؛ أنجيليك مركيزة الملائكة (١٩٦٤)؛ كاترين، يكفي حب واحد (١٩٦٨).
- للتلفزيون: موهيكان باريس؛ سادة بوادوري الوسيمون؛ غاستون فيبوس (١٩٧٨).

* الثقافة السينمائية مطلوبة. وهذا أمر جيد، على ألا تتحول إلى نزعة مبالغ فيها. فالموجة الجديدة على سبيل المثال، لم يبدأ استلهامها إلا من خلال فريتز لانغ. إنها إعادة ابتكار لحيل قديمة. ومن بين الذين أحب في السينما الفرنسية هناك كلوزو. إن الذكاء والموهبة يعوضان مواهب الدنيا كلها. لا يمكن للمرء أن يعرف كل شيء في هذه المهنة. وأدنى ما هو مطلوب أن يتعرف على تفاصيل التصوير الفوتوغرافي. وهكذا يميز بين ما هو قابل للانجاز وما هو غير قابل لذلك.

كلود سوتيه Claude SAUTET

- ولد في مونروج سنة ١٩٢٤ وتوفي سنة ٢٠٠٠. تخرج في معهد الدراسات السينمائية العليا. عمل في كتابة السيناريو لمدة طويلة.
- صباح الخير أيتها الابتسامة (١٩٥٥)؛ صفّ المخاطر كلها (١٩٥٩)؛ السلاح على اليسار (١٩٦٥)؛ أشياء الحياة (١٩٦٩)؛ ماكس وباعة الحديد (١٩٧٠)؛ سيزار وروزالي (١٩٧٢)؛ فنسون، فرنسوا، بول، والآخرون (١٩٧٤)؛ مادو (١٩٧٦)؛

حكاية بسيطة (١٩٧٨)؛ الابن العاق (١٩٨٠)؛ غارسون (١٩٨٣).

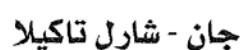
– ما النصائح التي قد يسديها كلود سوتيه إلى شاب في بداية طريقه؟

* ألا يأخذ نفسه مأخذ الجد أبداً. أن يتحلى بصبر لا ينفد، أن يعاند، أن يكون حازماً. لكنني في الواقع قد لا أنصحه بشيء لاقتناعي بعدم امكانية مساعدته.

لقد تعلمت كل شيء بمفردي. بدأت مخرجاً متواضعاً. ولم أكن أعمل. لذلك لا أستطيع إسداء النصائح. وفي هذه المهنة لا توجد مدرسة. انها مسألة طبع.

لو قال لي أحدهم: أريد العزف على الكمان. إذن... عليه أن يتعلم. أو: أريد أن أرسم. فليرسم! أريد أن أكتب: فليكتب! لا يمكننا أن نساعد إلا من سار خطوات في مجاله.

لست أدري كيف ستكون السينما في المستقبل. في السابق كنا نقول «اذهب لمشاهدة الأفلام» لكننا نعرف أن ذلك لا يكفي. وما أكثر الأشخاص الذين أدمنوا مشاهدة الأفلام يومياً لمدة أعوام ولم يتمكنوا من إنجاز فيلم واحد. ولم يكن السيد ولش يشاهد أفلاماً في عصره، لأنه كان يصنعها. هذا كل شيء. إذن، أكرر، لا توجد حلول جاهزة.



جان - شارل تاكيلا

Jean - Charles TACCHELLA

- ولد في شلربورغ يوم ٢٥ أيلول/سبتمبر ١٩٢٥. عمل ناقداً في مجلة «الشاشة الفرنسية» منذ ١٩٤٥. أسس مع أندريه بازان مجلة «أوبجكتيف ٤٩»، رئيس تحرير cine - Digest. عمل في السيناريو والاقتباس مع كل من إيف سيامبي، ميشال بوارون، جيرار أوري... وذلك بعد أن عمل سيناريست لصالح ليونيد موغي. مؤلف مسرحيات، ومسلسلات تلفزيونية (تحيا الحياة).

– أخرج أول شريط قصير (١٩٦٩ – ١٩٧٠) بعنوان «الشتاءات الأخيرة» (جائزة جان فيغو ١٩٧١) وأخرج شريطاً قصيراً ثانياً سنة ١٩٧٢ مع روفوس بعنوان «نهار جميل» وأعقب ذلك: رحلة في بلاد التتر (أول شريط طويل ١٩٧٣)؛ ابن العم وابنة العم (جائزة لويس ديلوك ١٩٧٦، ثلاث أوسكارات في هوليود)؛ البلاد الزرقاء (١٩٧٧)؛ أحبك منذ زمن طويل (١٩٧٩)؛ التهم الحياة (١٩٨١)؛ الدرج (١٩٨٤)؛ Travelling avant (1987) سيدات مستهترات (١٩٩٠)؛ رجل حياتي (١٩٩٢)؛ كل الأيام يوم أحد (١٩٩٤).

* من الأفضل الادمان على مشاهدة الأفلام، والتعمق في دراسة التقطيع التقني لدى السينمائيين الكبار، وخاصة هيتشكوك. لقد تم تحريف المسألة من قبل النقد الذي لا يدرس سوى الموضوعات (الثيمات) ويهمل الكتابة السينمائية. حتى ان أندريه بازان كان يقول دائماً «لابد من كتابة تاريخ التقطيع التقني للمشاهد السينمائية» وثمة إهمال أيضاً لدراسة الدراماتورجيا السينمائية. فمن هو المخرج؟ إنه مالك الاحساس بالصور. والحال ان مدارس السينما الراهنة تدرّس هيتشكوك من خلال «ثيماته» من دون التعرض إلى طريقته في وضع الكاميرا.



كلود بينوتو Claude PINOTEAU

- ولد سنة ١٩٢٥. ابن لوسيان بينوتو، أشهر «ريجيسير» في السينما الفرنسية، وكان رئيساً لجمهورية مونمارتر أيضاً. كما ان شقيقه جاك بينوتو كان مخرجاً بدوره لعدة أفلام (كانوا خمسة ١٩١٥) وكانت أخته آرليت ميري ممثلة («الرجل ذو القبعة المستديرة» مع ريمو).

– الصامت (١٩٧٢) مع لينو فونتورا. الحفلة (١٩٨١)؛ الحفلة ٢ (١٩٨٢)؛ الطالبة (١٩٨٨)؛ مع صوفي مارسو. الصفقة (١٩٧٤)؛ رجل كبير الجثة (١٩٧٧)؛ الرجل الغاضب (١٩٧٨)؛ الهدف السابع (١٩٨٤)؛ الثلج والنار (١٩٩٠)؛ Cache-cash(*) (1993).

* لم تكف مسؤولية المخرجين على التنامي. وازداد تأثير الأفلام في الشباب وفي العادات. وهذا أمر جديد. من جهة ثانية تركت لنا السينما أرشيفاً رائعاً حول كل ما يتحول بسرعة إلى ماضينا. وأخيراً فإن السينما تركض على إيقاع المخترعات الجديدة، والصور الافتراضية والرقمية، والمؤثرات الخاصة المتأتية من الحاسوب. هذا أمر خارق ومقلق في آن.



بيار غرانييه - ديفير

Pierre GRANIER - DEFERRE

– ولد سنة ١٩٢٧.

– أكاذيب (١٩٥٨)؛ صبي المصعد (١٩٦١)؛ مغامرات سالافان (١٩٦٣)؛ تحولات حمار القبّان؛ باريس في شهر آب/أغسطس (١٩٦٥)؛ الأبله الكبير (١٩٦٧)؛ الفرس (١٩٦٩)؛ القط (١٩٧٠)؛ الأرملة كودرك (١٩٧١)؛ القطار (١٩٧٣)؛ عِرق السادة (١٩٧٤)؛ دائماً يا «فرّوج» (١٩٧٥)؛ الطبيب (١٩٧٩)؛ قضية غامضة (١٩٨١)؛ نجمة

الشمال (١٩٨٢)؛ الرجل ذو العينين الفضيتين (١٩٨٥)؛ دروس خصوصية (١٩٨٦)؛ غرق ممنوع (١٩٨٧)؛ النمساوية (١٩٨٩)؛ الصبي (١٩٩٤).

* أرى أن عمر الشباب ميزة وليس وظيفة. ويأتي وقت يتوجب فيه على كل واحد إما أن يظل طفولياً، أو يصير راشداً. والحال أن هناك ارتكاساً لدى الشباب يدفع بهم إلى الرغبة في ملازمة مرحلة الطفولة. إنهم يخافون المنعطف كما هو شأننا. غير أنهم لا يسعون إلى التعبير عن ذلك الخوف. فلا يتمكنون، بالتالي، من السيطرة عليهم. هم مسيّسون أكثر منا اجمالاً. وهذه ملاحظة مهمة جداً بالنسبة لمستقبل البلاد.



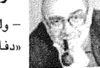
بيار إيته Pierre ETAIX

– ولد في روان يوم ٢ كانون الأول/ديسمبر ١٩٢٨. بدأ العمل في السيرك ومسرح المنوعات. كما عمل مع المخرج جاك تاتي في إعداد بعض المشاهد المضحكة والمقالب في شريط «عمي» على وجه الخصوص.

– بدأ بشريطين قصيرين: القطيعة (١٩٦١)؛ عيد ميلاد سعيد (١٩٦٢) الذي حصل به على أوسكار من هوليوود سنة ١٩٦٣. أما أفلامه الطويلة فهي: العاشق (١٩٦٢)؛ يوليو (١٩٦٤)؛ ما دامت الصحة بخير (١٩٦٥)؛ الحب الكبير (١٩٦٩)؛ أرض النعيم (١٩٧١)؛ السيد متقدم في العمر (١٩٨٧) عن مسرحية من تأليفه. نشر مجلداً مصوراً تكريماً لـ «ملوك» الضحك من شارلو، إلى لوريل وهاردي، ومن جاك تاتي إلى جيري لويس.

* الشك قاتل. لكن لابد من مقاومته بقوة الإرادة والقناعات. وهذا هو الدرس الذي قدمه لنا بوالو: «أعد نسيجك مائة مرة إلى المنول» لا تعيش الفكرة إلا إذا عملت من أجلها.

* السينما تتطلب المحبة لا الذهاب للاطلاع فحسب. كما تتطلب التذوق لا بلع الأشرطة. أفضّل الحرفي الذي يجيد مهنته على العبقري الذي لا يعرف ماذا يفعل... لا شيء أسوأ من صورة سيئة التأطير. إن السهولة تشير إلى نهاية الحضارة تماماً مثلما قتلت الروح المادية الحب. أعرف أنني أحاول اجتياز العالم والحياة مثل دون كيشوت تقريباً. اعتقد أن تقاسم الفرح أفضل من تقاسم الأشياء. هذا الاعتقاد هو ما أطبقه عند إنجاز فيلم آملاً أن يقضي المتفرج أمسية لطيفة.



كلود شابرول Claude CHABROL

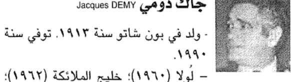
– ولد في باريس سنة ١٩٣٠. ناقد في «دفاتر السينما».

– سيرج الجميل (١٩٥٨)؛ أبناء العم (١٩٥٩)؛ الباب موصد جيداً (١٩٥٩)؛ النساء المسنّات (١٩٦٠)؛ عين الماكر (١٩٦١)؛ لاندرو (١٩٦٦)؛ فلتمت البهيمة (١٩٦٩)؛ الجزّار (١٩٦٩)؛ العقد الاستثنائي (١٩٧١)؛ نادا (١٩٧٤)؛ أليس، أو الهروب الأخير (١٩٧٧)؛ Blood Relatives (1977 - 1978)؛ فيوليت نوزيير (١٩٧٨)؛ حصان الكبرياء؛ أشباح صانع القبعات (١٩٢)؛ دم الآخرين (١٩٨٣)؛ فروج بالخلّ (١٩٨٤)؛ المفتش لافاردان (١٩٨٥)؛ نعيق البومة (١٩٨٧)؛ قضية امرأة (١٩٨٨)؛ بتّي (١٩٩١)؛ الجحيم (١٩٩٤).

– للتلفزيون: السيد ليسزت، فانتوماس.

* هدفي من السينما ليس الثروة. ومن المؤسف أن المنتجين يريدون العكس، ومع ذلك لا يتوصلون إلى تحقيقه دائماً. أحب السينما الأمريكية غير أنني أقر بأن الجانب الوحيد السيئ فيها هو عبادة النجوم. أما أنا فأعتبر ان مدير التصوير الجيد، أو مدير الإنتاج البارع، أهم من النجم، من أجل إخراج فيلم. وهذا يجعلني أبدي أسفي تجاه السينما الأمريكية التي بدأت «تتأورب». هذا أمر سيء وخطير.

مع كل فيلم جديد يتوجب البدء من جديد. عندما يتكرر الأمر هكذا يمكننا القول إن النجاح قضية غامضة.



جاك دومي Jacques DEMY

- ولد في بون شاتو سنة ١٩١٣. توفي سنة ١٩٩٠.

– لُولا (١٩٦٠)؛ خليج الملائكة (١٩٦٢)؛ مظلات شربورغ (١٩٦٤)؛ آنسات روشفور (١٩٦٦)؛ موديل شوب (١٩٦٩)؛ إهاب الحمار (١٩٧٠)؛ عازف الناي (١٩٧١)؛ أهم حدث منذ أن سار الإنسان على سطح القمر (١٩٧٣)؛ أنوشكا (١٩٧٨)؛ غرفة في المدينة (١٩٨٣)؛ باركنغ (١٩٨٤).

– خصصت آنياس فاردا شريطاً لمرحلة شباب جاك دومي بعنوان «جاكو الذي من نانت» (١٩٩١).

* ليست السينما عملاً سهلاً. وخاصة من الزاوية الاقتصادية. ولو كانت مجرد فن ابداعي آخر مثل الرسم والموسيقى والنحت، لكانت أسهل. في السينما كثيراً ما تحكمنا الأفلام الرائجة، الأفلام البوليسية مثلاً. فإذا تقدمت بفيلم كوميدي تجد نفسك في مأزق. وبالنسبة لاختيار المواضيع فهو يتداخل مع توفير جميع شروط الإخراج، من المنتج إلى الممثل ينبغي معرفة التقنية وعدم التفكير فيها. فهي ليست موجودة. وتشبه عملية الكتابة أو الرسم إذ تنتفي التقنية آنذاك. ويصير الأهم ما تريد قوله والتعبير عنه وطريقة قوله.

حتى في مجال السينما هناك تقنيون كثيرون يستطيعون مدك بما تريد إذا كنت مخرجاً.
الأموال اللازمة...
والعناد. لأنها مهنة ملأى بالفخاخ. فلابد من العناد والعافية الصحية. الإخراج معركة حقيقية ودائمة.

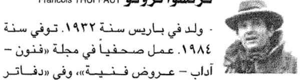
ميشال دوفيل Michel DEVILLE

- ولد في بولونيي سورسين سنة ١٩١٣. عمل مساعداً لهنري دوكوان. ومستشاراً لجان ماير في عرضين مصورين داخل مسرح الكوميدي فرنسيز: البرجوازي النبيل، زواج فيغارو.
– إما الليلة أو لا (١٩٦١)؛ الكذابة الفاتنة (١٩٦١)؛ لاكي جو (١٩٦٤)؛ لقد سُرقت الجوكندا (١٩٦٥)؛ الجندي مارتن (١٩٦٦)؛ بنجامان (١٩٦٧)؛ رافائيل الداعر (١٩٧٠)؛ المرأة ذات الثياب الزرقاء (١٩٧٢)؛ المتدرب الدنيء (١٩٧٧)؛ الملف رقم ٥١ (١٩٧٨)؛ الرحلة السرية (١٩٧٩)؛ مياه عميقة (١٩٨١)؛ العصابة الصغيرة (١٩٨٣)؛ مخاطر التأخير (١٩٨٥)؛ الرجل الفظّ (١٩٨٦)؛ القارئة (١٩٨٨).
* من أجل ممارسة السينما لابد أولاً من القوة الجسدية. لأن إخراج فيلم هو معركة مستمرة. وينبغي الصراع من أجل إقناع الآخرين بإنتاجه وتمثيله وتوزيعه. ويتواصل هذا الصراع لدى عرض الفيلم. وقبل الانطلاق في هذه المغامرة يتوجب على المرء أن يكون واثقاً من التغلب على قلقه وإرهاقه العصبي، وكذلك الخوف والشك. إنها مهنة ممتعة لكنها قاسية.

لوي مال Louis MALLE

- ولد في تومري سنة ١٩٣٢. توفي في لوس أنجلوس سنة ١٩٩٥. عمل مساعداً لدى القبطان كوستو، ومستشاراً تقنياً مع روبير بريسون.
-- مصعد إلى المشنقة (١٩٥٧)؛ العاشقان (١٩٥٨)؛ زازي في المترو (١٩٦٠)؛ حياة خاصة (١٩٦٢)؛ وهج المستنقع (١٩٦٣)؛ عاشت مارية (١٩٦٥)؛ اللص (١٩٦٦)؛ كلكوتا (١٩٦٨)؛ نفس في الصدر (١٩٧٠)؛ لاكومب لوسيان (١٩٧٣)؛ الصبيّة الجميلة (١٩٧٨)؛ الصغيرة (١٩٧٩)؛ أطلنطيك سيتي (١٩٨٠)؛ عشائي مع أندريه (١٩٨١)؛ خليج آلامو (١٩٨٥)؛ وداعاً أيها الأطفال (١٩٨٧)؛ فانيا الشارع ٤٢ (١٩٩٤).

* ليس من المستحسن أن يعيش المرء لعُصاب الابداع. لابد أن يحقق توازنه كإنسان أولاً، ومن هناك ينطلق. ينبغي أن يكون السينمائي متأتياً من الإنسان، وليس العكس. وإلا فإنه الجحيم، على طريقة بعض الكتّاب المنغلقين في عوالمهم والذين يعيشون البؤس والعزلة.
أما نحن السينمائيين فلا نعرف العزلة لأن عملنا يتم ضمن فريق. ولهذا لن أصير كاتباً أبداً. إن مجرد الجلوس وحيداً، أمام طاولة، من دون أمل في الخروج من تلك العزلة، أمر يناقض طبيعتي.



فرنسوا تروفو Francois TRUFFAUT

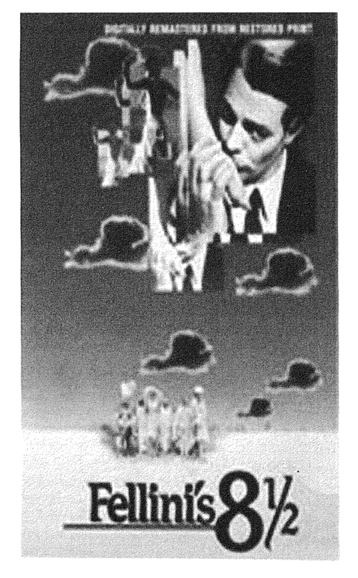
- ولد في باريس سنة ١٩٣٢. توفي سنة ١٩٨٤. عمل صحفياً في مجلة «فنون – آداب – عروض فنية»، وفي «دفاتر السينما». وضع دراسات حول السينما من بينها «السينما عند ألفريد هيتشكوك». مثّل في «لقاء من النوع الثالث» لستيفن سبيلبيرغ (١٩٧٧).
– Les Mistons؛ ٤٠٠ طلقة (١٩٥٩)؛ أطلقوا على عازف البيانو (١٩٦٠)؛ جول وجيم (١٩٦١)؛ الجسد الناعم (١٩٦٤)؛ ٤٥١ درجة على سلم فهرنهايت (١٩٦٦)؛ العروس ترتدي الأسود (١٩٦٧)؛ قبلات مسروقة (١٩٦٨)؛ عروس نهر الميسيسبي (١٩٦٩)؛ الطفل المتوحش (١٩٦٩)؛ بيت الزوجة (١٩٧٠)؛ الانجليزيتان والقارة (١٩٧١)؛ فتاة جميلة مثلي (١٩٧٢)؛ الليلة الأمريكية (١٩٧٣)؛ حكاية أديل هـ (١٩٧٥)؛ مصروف الجيب (١٩٧٦)؛ الرجل الذي كان يحب النساء (١٩٧٧)؛ الغرفة الخضراء (١٩٧٨)؛ الحب الهارب (١٩٧٩)؛ آخر مترو (١٩٨٠)؛ الجارة (١٩٨١)؛ فليأت يوم الأحد (١٩٨٣).
* يقال، على وجه الحق، غالباً، إن السينما فن هروب. الكثير من المثقفين يرفضون هذا المفهوم لأنهم يريدون «إيقاظ» الجمهور أكثر من مساعدته على «الهروب». ثمة جانب صدق في كلتا النظريتين. أما أنا فقد جئت إلى السينما من باب الهروب.
* بعد بضعة أعوام، سوف يتفرج الناس على الأفلام في منازلهم. ولن تظل الشاشة الصغيرة للبرامج التلفزيونية وحدها، بل سوف تشمل عرض الأفلام. وبذلك يطلع الناس على الأفلام الكلاسيكية، تماماً كما تعلمنا نحن، في الماضي، أمثولات لافونتين. والسينما العظيمة التي كانت بالأمس مخصصة لمحبّي السينما، سوف تصير ملك الجميع.

فيلم 8½

قصة: فيلليني وفلايانو - إخراج: فيديريكو فيلليني

فيديريكو فيلليني، إنيو فلايانو، توليوبينالِلي، برونللو روندي

ترجمة: مهـا لطفي*



(تتمة العدد السابق)

الممر، خارج مكتب الإنتاج، ليلا.

٢٨٩. لقطة مقربة متوسطة: يدخل جويدو عبر الممر. ينظر بلطف بالغ، باتجاه كونوشيا.

كونوشيا (بعيداً) إنهم في حالة لهو دائم، ولكنهم أناس طيبون.

٢٩٠. لقطة بانورامية نحو اليمين، لقطة متوسطة مقربة: خلفية رأس كونوشيا.

كونوشيا: هل أنت بحاجة لأي شيء يا جويدو؟ متشوق جداً لإسعاد الآخرين (يستدير باتجاه جويدو.) هل لديك أية أفكار؟ هل لديك ما تخبرني به؟

٢٩١. كما في ٢٨٩.

جويدو (يبتسم ابتسامة صداقة) : كلا، كلا، شكراً ياكونوشيا. لست بحاجة لأي شيء. عد إلي النوم. مساء الخير.

كونوشيا (بعيداً): أي شيء على الإطلاق.

جويدو (فاقداً صبره): كلا، شكرا. مساء الخير.

٢٩٢. كما في ٢٩٠.

كونوشيا (غاضباً): كالجحيم، مساء الخير! (واضعاً يديه خلف رأسه يائسا. يسير بعيداً نحو اليسار. لقطة بانورامية تظهر طول الممر. في الخلفية، مرآة على طول الحائط تعكس الحدث.) كيف سأنام هنا؟ من يستطيع أن ينام هنا؟

جويدو (ظهره للكاميرا، في لقطة مقربة متوسطة) : كونوشيا، أهدأ.

كونوشيا (يستدير، رافعاً ذراعيه في غضب، في لقطة طويلة): ماذا؟ أنا في هذا العمل منذ ثلاثين عاماً ولقد صنعت افلاماً لا يمكن لأي منكم إدراكها. ولم أكن خائفا من............

٢٩٣. لقطة مقربة متوسطة، جويدو منزعجا.

كونوشيا (بعيداً):........... أي شيء !

جويدو : توقف عن الصراخ ايها العجوز الغبي!

كونوشيا (بعيداً) : آه...........

٢٩٤. كما في ٢٩٢

* مترجمة من لبنان

كونوشيا :........... أنت قلت الكلمة. (لقطة بانورامية مخففة نحو اليسار وهو يجتاز الممر.) «عجوز» (يحني ذراعه وجبهته إلى الحائط ويتكلم بنبرة حزينة.) أخيرا..........

٢٩٥. كما في ٢٩٣.

كونوشيا (بعيداً):....... لقد خرجت. (يظهر سيزارينو وأجوستيني في الممر إلى اليمين.) كونوشيا رجل عجوز!

جويدو (يستدير غاضباً نحو سيزارينو وأجوستيني): ماذا تريدان؟ نحن لا نحتاج لشيء. انصرفا فورا.

يخرجان.

كونوشيا (بعيداً): لسنا بحاجة إلى كونوشيا بعد الآن. تحجب عني كل شيء كل الوقت. لا أعرف بتاتا ماذا علي أن أفعل.................

متى أستطيع الكلام، متى على أن أصمت وتسير الكاميرا إلى الخلف بينما يستدير.

جويدو يسير بعيداً بحركة تسلل مبالغ فيها محاولاً الهروب من نبرة كونوشيا الممتلئة شفقة على الذات والاتهامات.) لا أريد إزعاجك لا أريد أن أعرف ما هو موضوع الفيلم. تريد أن تبقيه سرا إذا ابقه سراً!

يتوقف جويدو ويستدير، وقد نفذ صبره، في لقطة مطولة.

جويدو : رجاء، يا كونوشيا، اذهب إلى فراشك.

يميل نحو الحائط وينزلق إلى أسفل مقرفصا.

كونوشيا(بعيداً):ولكن إذا كان من المفترض أن أساعدك كما كنت دائما أفعل......

وكنت مكتفياً إلى حد كبير.............

٢٩٦. لقطة طويلة : كونوشيا في الممر.

كونوشيا (متوسلاً) :........... عليك أن تخبرني بشيء! قل، كونوشيا....... المرأة الفرنسية.............

٢٩٧. كما في ٢٩٥. يطأطيء جويدو رأسه تعباً عند كل تعليق من كونوشيا.

كونوشيا (بعيداً)........... «يجب أن تكون سفينة الفضاء مثل هذا الشيء أو مثل ذاك». قل كونوشيا، اذهب، واقتل نفسك من الغيظ، ولكن قل شيئا.

٢٨٩. كما في ٢٩٦.

يستقر كونوشيا مائلاً إلى الحائط اليمين ينفخ أنفه ويمسح الدموع من عينيه.

كونوشيا : كم تغيرت يا صديقي، جويدو!

٢٩٩. ينظر جويدو إلى أعلى، لقطة مقربة متوسطة.

جويدو (ظهر عليه آثار الشعور بالذنب) : لا تستمر في هذه الحالة. الآن أنت تبكي. تعالي.

٣٠٠. لقطة مقربة متوسطة. كونوشيا من جانب الوجه، يمسح عينيه بمنديله.

جويدو (بعيدا، برفق): ألا تخجل من نفسك؟

كونوشيا (يستدير باتجاه جويدو): كلا سوف أغادر غدا.

(لقطة بانورامية نحو اليسار وهو يجتاز الممر.) سوف أترك الفيلم.

لا أريد أن اشكل عقبة أمامك بعد الآن. ستحتاج إلى شباب من حولك. (يدخل إلى غرفته، يحرك إصبعه معاتبا.) ولكن كن حذرا، فإنك لست..............

٣٠١. كما في ٢٩٩. رأس جويدو منحن.

كونوشيا(بعيداً) :........ الرجل الذي كنته يوما ما.

جويدو : كونوشيا.

ينظر إلى أعلى، يتنهد ثم يأخذ خصلة من شعره وهو يفكر.

٣٠٢. لقطة طويلة : الممر، جويدو يقرفص في منتصف المسافة، المرآة في الخلفية. تدق الساعات. يقف جويدو ويدخل إلى غرفته.

غرفة جويدو في الفندق، ليلا.

٣٠٣. لقطة طويلة: يدخل جويدو غرفة مظلمة. السكون غير الطبيعي الذي يميّز جميع خيالات جويدو وأحلامه الأخرى لا يقطعه سوى خطواته وصدى صوته.

جويدو (مخاطبا نفسه): محنة (بالانجليزية) الإلهام؟ (بالإيطالية) ولنفترض أنها ليست مؤقتة، أيها الرجل الصغير؟ (يسير إلى الأمام.) ماذا يكون الحال لو أنها الاندثار النهائي لرجل ضخم كاذب لا يملك حاسة تمييز أو موهبة؟ سجولب ! (يمطّ حمالاته.)

٣٠٤. لقطة متوسطة : ينبثق جسد كلوديا من الظلام. لقطة بانورامية تتبعها يسارا، عبر الظلال العميقة للغرفة. تتقدم بثوبها الأبيض مسرعة بنفس الخطوات الراقصة التي تذكرنا بظهورها الأول في الفيلم عند النبع. تتجه نحو سرير جويدو. ترفع الملاءة وتسوّية بمحبة بيدها.

تلتقط خف جويدو، تسير نحو أسفل السرير وتجثو على ركبتيها وتضعه هناك. نرى الآن أنها عارية القدمين.

٣٠٥. لقطة مقربة متوسطة: جويدو ومعطفه معلق على كتفه.

يضع قبعة بشكل اعتباطى على رأسه ويستدير.

جويدو : (يخاطب نفسه، حول كلوديا): ماذا لو كنت رمزاً للطهارة......... والتلقائية (يعلق قبعته ومعطفه، يستدير بعيداً عن الكاميرا ويسير نحو غرفة الحمام المضاءة بشكل متوهج.)ولكن ماذا يعني بحق جهنم أن تكون مخلصاً حقا؟ هل سمعت ما قاله الصقر المفوّه؟ (يسخر من لكنة دومبير الفرنسية.)«لقد آن الأوان أن تتخلى عن الرموز، اغراء النقاء، البراءة، والهروب.»

(تتجه الكاميرا على مسارها إلى الخلف. والآن في لقطة طويلة يجلس جويدو على كرسى ويسكب على رأسه شيئا من زجاجة صغيرة.)حسنا، وماذا تريد؟

٣٠٦. لقطة متوسطة من زاوية مرتفعة :كلوديا في لقطة جانبية في ظل عميق.

٣٠٧. كما في ٣٠٥ الكاميرا أقرب إلى جويدو. ينحني على المغسلة مستغرقا في تفكير حالم.

٣٠٨. لقطة مقربة متوسطة: كلوديا في لقطة جانبية ذراعاها وكتفاها الآن عاريان. تضع منديلا ابيض على شعرها، ثم تستدير باتجاه الكاميرا.

٣٠٩. لقطة طويلة. الغرفة. صوت خطوات جويدو.

جويدو (بعيداً) : نعم، قد ينفع ذلك........

٣١٠. لقطة متوسطة : جويدو يسير باتجاه السرير.

جويدو:......... هكذا. (يسير نحو لقطة متوسطة مقرّبة، ينظر إلى أسفل باتجاه السرير، مأخوذا بأفكاره.) في القرية هناك معرض لبيع الصور. (حوار داخلي) يمكن أن تكوني أنت ابنة الحارس.

٣١١. لقطة متوسطة : سطح السرير، مغطى بصور النساء. لقطة إلى أعلى باتجاه الكرسي، الطاولة والشباك الذي تتماوج ستائره بلطف. كلوديا التي تلبس قميصها الداخلي بالكاد ترى واقفة بالقرب من الشباك.

جويدو (بعيدا) : لقد ترعرعت بين صور من الجمال القديم.

تجلس كلوديا إلى الطاولة وتقلب صفحات السيناريو الموضوع عليها. مازالت اللقطة طويلة، تستدير باتجاه الكاميرا، تنحني إلى الأمام وذراعاها بين ساقيها وتضحك من قلبها. حركاتها هنا تبدو سوقية إذا

ما قورنت بتلك الرشاقة المبالغ فيها لحركاتها السابقة.
٣١٢. لقطة مقرّبة : جويدو، من الجانب، ذقنه مستقرة على ساق السرير.
جويدو : أنت على حق.
يضع رأسه على السرير ويقوم بتقليب الصور ببطء.
٣١٣. لقطة مقرّبة :غطاء كلوديا الأبيض. تظهر ذراعاها وجسدها وهي تسير يمينا وتسقط الغطاء فوق مصباح. حركة كاميرا إلى أعلى على وجهها، في لقطة متوسطة مقرّبة. شعرها الآن محلولا واشعث قليلا. تنظر إلى أسفل باتجاه جويدو. حركة كاميرا إلى أسفل وهي تركع بالقرب من السرير منحنية لتقبل راحة يد جويدو. تثني بلطف ذراعه إلى صدره، ثم تنحني ثانية لتقبل وجهه.
٣١٤. لقطة متوسطة : كلوديا من الخلف، شريطا كتفي قميصها هابطان إلى أسفل. تجلس على حافة السرير.
كلوديا : جئت، كي لا أغادر ثانية.
تتحرك قليلا نحو اليسار.
٣١٥. كلوديا في السرير. على وجهها تعبير مثير. تدغدغ الملاءة التي تغطي رقبتها.
كلوديا : أريد أن أرسي نظاما، أريد أن انظف. أريد أن أرسي نظاما
(تتحرك الكاميرا لتدخل في لقطة مقربة جداً لرقبة كلوديا.) أريد أن أنظ...... يقرع جرس الهاتف.
٣١٦. لقطة مطولة : الغرفة، طاولة في المقدمة، كرسي وسرير غير مستخدم في المنتصف، جويدو يستلقي على سرير آخر في الخلفية اليسرى. صوت الجرس يسمع ثانية.
٣١٧. لقطة مقرّبة : أقدام جويدو مستقرة على وسادة، صورة شابة صغيرة بينهما. يحرك جويدو ساقيه نحو الأرض، يتنهد، يجلس ليجيب على الهاتف. نراه من الخلف في لقطة متوسطة. صورة الشابة الصغيرة موجودة أساساً في الزاوية اليمنى السفلى من الإطار.
جويدو: نعم؟
صوت عامل الهاتف الشاب: مكالمة لك من فندق دولا فييروفيا.
جويدو : حسنا، حولها لي.
يلتقط جويدو الهاتف ويتكىء إلى السرير رأسه خارج الإطار، وقدماه مقلوبتان على الوسادة.
جويدو (بعيداً): هللو؟ (يقرقع) من المتكلم؟ (المزيد من القرقعة ثم وقد فرغ صبره) هللو من المتكلم؟ يهز ساقيه بغضب.
صوت كارلا(ضعيفا، حزينا) : جويدو، لا أشعر بالراحة بتاتا. المياه المعدنية أمرضتني. ارتفعت حرارتي. تعالي إلى هنا. تعالي إلى هنا حالا.
جويدو (بعيداً) في مثل هذا الوقت من الليل؟ لا أستطيع. لا أستطيع الآن. سوف أحضر غدا.
صوت كارلا (أكثر حزنا): تعالي.
غرفة كارلا في الفندق، نهارا.
٣١٨. لقطة متوسطة : تدخل مديرة الفندق وبيدها وعاء مملوء بالثلج.
مديرة الفندق: يا للمسكينة لو أنك تدري كم نادتك.



هاك الثلج.
تسلم الوعاء لجويدو يمينا. لقطة بانورامية تتبع جويدو وهو يتجه نحو سرير كارلا. الخادمة تقف امامها.
الخادمة : ولكنها تحترق من الحمى. لابد أن تكون حوالي أربعين درجة.
٣١٩. يخرجها جويدو خارج الإطار نحو اليسار.
جويدو : نعم، نعم.
ينحني نحو كارلا ويضع يده على جبينها.
الخادمة (بعيداً): هل أحضر لها البازلاء؟
ينظر جويدو نحوها، حائرا.
جويدو : البازلا؟
مديرة الفندق (بعيداً) لأنها طلبت البازلاء عندما كانت تهذي. ولكن هذه إشارة حسنة!
(لقطة بانورامية تتبع جويدو وهو يسير نحو اليسار، باتجاه الباب، مشيراً بالسلب): كلا، شكراً، أنسى البازلاء. باستطاعتك المغادرة.
مديرة الفندق (بعيداً) : إذا ما احتجت لشيء، مجرد نادي علي.
جويدو : نعم، شكرا.
يغلق الباب، لقطة بانورامية نحو اليمين وهو يتجه نحو رجل السرير تتنفس كارلا بثقل. صفارة قطار متقطعة تحرك باقي المشهد.
٣٢٠. لقطة متوسطة مقربة : ظهر كارلا، اكتافها، ورأسها.
جويدو (بعيداً) : كارلا! (تدير وجهها في لقطة مقرّبة، وهي مازالت تتنفس بثقل وقد غطاها العرق وشعرها منفوش.) هل ارتفعت حرارتك إلى هذا الحد بشكل مفاجئ سابقاً؟ (يتوقف) كارلا !
كارلا (تومىء برأسها علامة الإيجاب، ثم تحركه إلى الأمام والخلف مضطربة): نعم أي شيء طفيف يرفع حرارتي إلى ٣٩ أو ٤٠ ثم تنتهي. زوجي معتاد علي. لا تخيفه هذه الحالة.
تنهض كارلا في لقطة متوسطة مقرّبة.
جويدو (بعيداً): كلا، استلقي. لا تنهضي. لا تزيحي الغطاء عنك.
كارلا : أنا ساخنة. أنا عطشانة.
يعبر جويدو من أمامها ويناولها كأسا.
جويدو (بعيداً) : انتظري. سأعطيه لك. هاك! (تشرب من الكأس بشغف بينما لا يزال هو ممسكا بها في يده) اشربي ببطء وإلا فسوف تمتلأ معدتك بسرعة !
كارلا (مازالت تتنفس بثقل): هل هو النهار أم الليل؟
جويدو (ينحني إلى أسفل ليهدئها) : ولكن عما تتكلمين؟ الليل؟ انها الساعة الرابعة بعد الظهر. اسمعي، دعينا ننتظر حتى يصل الطبيب ونسمع ما يريد قوله. لا اعتقد أن إرسال برقية لزوجك فكرة خاطئة. (تزداد كارلا اضطرابا) لا نستطيع تحمل المسؤولية كاملة أليس كذلك؟ تتابع كارلا تقلبها، قائلة «كلا» مرة بعد أخرى. ولكن نعم. يجب إخباره بالأمر.

ترمي كارلا المخدة إلى اليمين. لقطة بانورامية عليها وهي مستلقية ورأسها إلى أسفل السرير وظهرها نحو الكاميرا.
كارلا : لا أريد أن ينتهي كل شيء. إذا جاء فسوف يأخذني بعيدا. لقد اشتريت مجموعة جميلة من الفساتين!
جويدو (بعيدا، غاضباً) : ولكن لماذا أخذت في شرب كل هذه الكمية من المياه؟
٣٢١. لقطة متوسطة : ينحني جويدو فوق المغسلة وظهره إلى الكاميرا.
جويدو : إنها للناس المرضى. هل أنت مريضة؟ (يستدير ويسير إلى الأمام وبيده منديل مبلل.) عندما يصل الأمر للأكل والشرب فأنت دائما جاهزة.
كارلا (بعيدا، ثم داخل الإطار بينما تتبع لقطة بانورامية جويدو وهو يجلس على السرير بالقرب منها) : ماذا علي أن أفعل؟ تتركني وحيدة كل الوقت.
(ينظف حاجبها بمنديل. تستدير على ظهرها بينما يتابع هو مسح وجهها.) منذ عامين كتبت وصيتي. حقيقة، تعرف أن الإنسان لا يموت أسرع لأنه كتب وصيته فقط. (يمسحها جويدو بمنشفة.)
لأنه ما دام لي شقيق وشقيقة، وأردت أن يرث زوجي الشقة. الشقة ملكي. يا للرجل المسكين. ماذا سيفعل بدونها؟
حتى لو تزوج ثانية. آه، الملاءة!
تدير وجهها مرة ثانية إلى الوسادة.
٣٢٢. لقطة مقرّبة : وجه كارلا على الوسادة.
كارلا (بصوت أكثر هدوءاً): جويدو...... اسمع...... قل لي الحقيقة.
٣٢٣. لقطة متوسطة: كارلا في وضعها السابق. ركبة جويدو على الجهة اليسرى للإطار. تمد ذراعها وتداعب ساقه.
كارلا : الحقيقة، الآن لماذا تبقى معي؟
٣٢٤. لقطة متوسطة: جويدو يستلقي على ظهره في سرير كارلا، ينظر إلى أعلى، يداه تطبقان على رأسه.
جويدو (في حوار داخلي): ماذا بإمكاني أن أقول للكاردينال غداً؟
أراضي النبع، نهارا.
٣٢٥. لقطة طويلة بطيئة تسير إلى الأمام عبر بستان في شجرة النبع.
يرى أناس يسيرون في الفسحة. فتاة صغيرة تركض، وأطفال آخرون يلعبون.
سكرتير الكاردينال(بعيداً) : نعم، لقد تصفحت الموجز القصير الذي أرسله المنتج لينظر فيه. ممتع جدا. لكن حتى لا نكذب فيما نقوله فإن اجتماعاً بين بطل الفيلم وأحد أمراء الكنيسة لا يمكن حدوثه..........
٣٢٦. تسير الكاميرا من منظور جويدو، في لقطة مقرّبة متوسطة: سكرتير الكاردينال يسير، يتكلم مع جويدو.
سكرتير الكاردينال :......... في حمام وحل، كما تصفه. أنا آسف، ولكن هذا مستحيل. أسقف ذو مرتبة عالية............
٣٢٧. لقطة مقرّبة متوسطة: تتبع الكاميرا رأس جويدو من الخلف، وهو يسير إلى الأمام. يضع قبعته على رأسه، ثم يخلعها.
سكرتير الكاردينال (بعيداً)......... سيحصل على جناح مستقل.
جويدو : هذا صحيح ولكنني كنت أحاول أن أخلق مضموناً للقاء غير تقليدي.
٣٢٨. لقطة مطولة : تتبع الاسقف وهو يسير إلى الأمام نحو لقطة متوسطة مقرّبة، يهوّي وجهه بقبعته.
سكرتير الكاردينال (بعيداً): بأي شكل؟
جويدو (بعيداً): بطل فيلمي تلقى تعليماً كاثوليكياً و..........
يتوقف الأسقف ويبتسم باتجاه جويدو.
الأسقف : نهاراً سعيدا.
يظهر سكرتير الكاردينال على الجانب الأيسر من الإطار.
سكرتير الكاردينال : سيدي، اسمح لي أن أقدّم لك السيد جويدو أنسولمي.
٣٢٩. لقطة مقربة متوسطة : جويدو.
جويدو : أنا سعيد جداً بمعرفتك.
الأسقف(بعيداً): لا ريب أنك المخرج.
جويدو (يبتسم ويتابع المسير إلى الأمام) : نعم.
٣٣٠. لقطة متوسطة مقرّبة : تتبع الأسقف وهو يسير إلى الأمام بينما يتكلم مع جويدو الموجود خارج الإطار إلى ناحية اليمين. في معظم اللقطات من ٣٣٠ –٣٣٧ نرى الأسقف وسكرتير الكاردينال من الخلف، من الجانب، من منظور جويدو.
الأسقف : هل لهذا الفيلم موضوع ديني؟
يعبر سكرتير الكاردينال خارج الإطار، من الشمال إلى اليمين خلف الأسقف.
جويدو (بعيداً). بطريقة ما كنت أشرح الآن أن بطل قصتي........
٣٣١. لقطة متوسطة مقربة : الكاميرا تتبع جويدو الذي يسير إلى الأمام يمينا في الفسحة الأمامية، سكرتير الكاردينال يسير إلى الأمام يسارا في الفسحة الخلفية.
جويدو.............. تلقى دراسة كاثوليكية – مثلنا جميعاً، من أجل ذلك. فإن هذا يخلق عقدا معينة، حاجات معينة لا يستطيع كبتها بعد الآن. أمير الكنيسة يبدو له حافظاً لحقيقة ما لم يعد باستطاعته قبولها رغم أنها ما زالت..........
٣٣٢ لقطة متوسطة مقربة : تتبع الكاميرا الأسقف وهو يسير إلى الأمام.
جويدو (بعيدا):........ تبهره. لذا يأخذ في البحث عن بعض الصلات، عن شيء من المساعدة، أو ربما شيء من الوحي.
ريرلايت: (يخلع نظارته): صول في دمشق، أليس كذلك؟
٣٣٣. لقطة متوسطة مقربة: تتبع الكاميرا سكرتير الكاردينال وهو يسير إلى الأمام.
سكرتير الكاردينال : شيء نتمناه جميعا.
يستدير، يبتسم متألماً، وبالكاد يضحك.
جويدو (بعيداً) : أدرك أنني لست محدداً، وأن كل هذا غبي قليلا.
الأسقف (بعيداً): كلا، كلا، كلا.
٣٣٤. كما في ٣٣٢.
الأسقف (يرفع قبعته ثم يرتديها ثانية): ليس هذا هو الموضوع. أعتقد أن السينما لا تهتم بتناول بعض المواضيع. أنت تخلط............
٣٣٥. كما في ٣٣٥. يبتسم سكرتير الكاردينال موافقا.
الأسقف (بعيداً):........... حب مقدّس وحب مدنّس ووفرة من عدم الاكتراث والمبالاة.
٣٣٦. تتحرك الكاميرا إلى الأمام من منظور جويدو، لقطة مطولة : الشرفة، تحدّها الجدران النصف دائرية العالية والمنفتحة على الغابة. يساعد الكاردينال في الجلوس إلى مقعده في الوسط. يبارك إحدى الراهبات التي تسير مع راهبة أخرى ناحية اليمين. يسير طبيب وأسقف بعيداً نحو اليسار.
الاسقف (بعيداً): أليس الأمر كذلك؟
جويدو (بعيداً): هذايتوقف. ربما.

الأسقف(بعيداً):أنتم الناس الذين عليهم مسؤولية كبيرة. باستطاعتكم التثقيف أو.....
٣٣٧. لقطة متوسطة مقرّبة من الجانب، تتابع الأسقف وهو يسير.
الأسقف........ تخريب الملايين من الأرواح. وعلى أي حال، فإن نيافته سيكون سعيداً بالاستماع إليك... وبإمكانك أن تسأله بضعة أسئلة.
٣٣٨. تتحرك الكامير من لقطة طويلة إلى لقطة متوسطة: الكاردينال جالس، نائم بوضوح، عصاه وجريدته على حضنه.
يساراً، طاولة عليها زجاجة ماء وصحف أخرى. صوت ماء.
الأسقف (بعيداً): سامحني، نيافتك. أود أن أقدم لك المخرج....
ينظر الكاردينال إلى أعلى.
٣٣٩. لقطة طويلة، الكاردينال إلى اليمين، جويدو راكعاً ليقبل خاتمه، سكرتير الكاردينال والأسقف ناحية اليسار، دكتور وأسقف آخر يسيران من اليسار إلى اليمين.
الكاردينال: (بصوت ضعيف جداً): من فضلك اجلس.
جويدو (بنبرة خفيضة، محترمة يستخدمها طوال المقابلة): شكراً.
٣٤٠. لقطة متوسطة مقرّبة. جويدو.
جويدو: أرجو من نيافتك أن تسامح مقاطعتنا لخلوتك.
لم أكن لأزعجك لولا أن منتجي، وقد ساوره الشك، ربما.......
٣٤١. لقطة متوسطة مقرّبة: الكاردينال وقد أحنى، رأسه.
جويدو (بعيداً):........ شكوك مبرّرة، أصر أن.....
الكاردينال (ينظر جويدو إلى أعلى): هل أنت متزوج؟
٣٤٢. كما في ٣٤٠.
جويدو: نعم.... أعني، كلا.
صوت عصفور ينادي. يتكرر هذا الصوت إلى أن تجيبه عصافير أخرى حتى نهاية المشهد.
كاردينال (بعيداً): كم عمرك؟
جويدو: ثلاث وأربعون.
٣٤٣. لقطة طويلة: جويدو والكاردينال. يشير الكاردينال إلى أعلى ناحية اليسار باتجاه العصفور.
الكاردينال: هل تسمع هذا المغني؟
جويدو: سامحني؟
الكاردينال: هل تعرف ماذا يدعى؟
جويدو: كلا.
الكاردينال: اسمه «ديوميدوس» تبعاً للأسطورة. عندما مات ديوميدوس جاءت هذه العصافير الصغيرة كلها وغنت أغنية جنائزية له، مرافقة إياه حتى قبره.
أومأ جويدو برأسه.
٣٤٤. كما في ٣٤١. يبدو الكاردينال أكثر حيوية في هذه اللحظة أكثر من أية لحظة أخرى من المشهد.
الكاردينال: اسمع. صوته يشبه النشيج.
٣٤٥. كما في ٣٤٢. جويدو، مهتم، ذقنه مستقرة على يده، ينظر إلى أعلى وكأنه يراقب العصافير. يبتسم ابتسامة باهتة.
٣٤٦. لقطة متوسطة مقربة: طبيب وأسقف آخر، من الجانب، ينظران إلى أعلى، في الخلفية، لقطة طويلة، إمرأة تشق طريقها أسفل التلة.
٣٤٧. لقطة طويلة: المجموعة، تنظر إلى أعلى، ما عدا جويدو الذي يقف في الوسط وينظر إلى الآخرين منزعجا. في الخلفية، تقترب المرأة شيئاً فشيئاً.
٣٤٨. لقطة مقربة: الكاردينال ينظر إلى أعلى.
٣٤٩. لقطة متوسطة مقرّبة: جويدو ينظر إلى أسفل مكتئباً، ثم باتجاه الكاردينال، وبعد ذلك فوق كتفه، باتجاه الغابة. نسمع المقدمة الموسيقية لموضوع «ريكوردو دينفانزيا.»
٣٥٠. لقطة طويلة: أثقل إمرأة وزناً تنزل من على التلة الصغيرة وتحمل في ذراعها سلة. ترفع الجزء السفلي من ثوبها لتستهل حركة النزول. تدخل ساقاها في لقطة متوسطة، حركة سريعة إلى أعلى تلتقط ابتسامتها.
٣٥١. لقطة مقربة متوسطة: يسوي جويدو نظارته ليراها بشكل أفضل. ثم يخفض عينيه ويبدأ الابتسام وهو يتذكر صوت صفارة.
يوم باحة المدرسة :
في اللقطات من ٣٥٢-٣٩١ جويدو طالب مدرسة.
٣٥٢. لقطة مقربة جداً: خلفية رقبة رجل دين شاب. يستدير إلى الجانب فنرى صفارة بين شفتيه. في الخلفية، حائط المدرسة
رجل دين يركض من اليمين إلى اليسار. لقطة بانورامية عليه وهو يركل كرة قدم، تتبعه مجموعة من الصبية. نرى مزيداً من الجدران العالية تحيط بالباحة، وبينما تتتابع اللقطة البانورامية، مزيد من الأولاد يلعبون بالكرة في الباحة الأمامية. حائط على مرمى النظر يقطعه ممر ضيق غريب حيث يستقر خمسة صبيان فقراء من البلدة يلوحون بأيديهم.
الصبيان: جويدو، جويدو. سوف نذهب لنرى سراجينا..
٣٥٣. في الباحة الأمامية، في لقطة متوسطة، ظهر جويدو. إنه يلبس قبعة ومعطفاً فضفاضا. في الخلفية، الحائط والممر الضيق حيث يستقر خمسة أولاد يلوحون لجويدو.
الصبيان: جويدو، جويدو، سوف نذهب لرؤية سراجينا.
٣٥٤. من بين رأس تمثال لأسقف كنيسة وذراعه المرتفعة لقطة من زاوية مرتفعة جداً لجويدو يقف في باحة المدرسة ينظر حوله. يتشكل ظل طويل لجويدو.
الصبيان (بعيداً): جويدو، جويدو......
لقطة بانورامية تتبع جويدو وهو يركض يمينا.
جويدو: سآتي فوراً!
٣٥٥. لقطة طويلة بانورامية تتبع جويدو والصبيان الفقراء وهم يركضون بعيداً في الشارع.
يوم الشاطئ
٣٥٦. لقطة مطولة: الأولاد يركضون يساراً على الشاطئ في خط مستقيم. والبحر في الخلفية. يأخذ صوت الأمواج مكان الموسيقى. لقطة بانورامية لليسار وهم يركضون متجاوزين حائطاً ثم يقفون.
صبي: (يضم يديه لينادى من بعيد): سراجينا..... سراجينا.......
٣٥٧. لقطة متوسطة. لخارج المخزن الذي تعيش فيه سراجينا. بينما تتجه الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليسار نرى رأسها بلا وضوح عبر الفتحة.
صبي(بعيداً): سراجينا...... سراجينا.
تخرج سراجينا من مدخل المخزن ورأسها إلى أسفل: لقطة بانورامية إلى اليمين وهي تأخذ طريقها نحو الجسر الصغير.
(باستطاعتنا الآن أن نرسم بالتفصيل جسدها القائم كالنصب والذي لا يغطيه سوى القليل من الملابس. ولكن وجهها غامض الملامح بسبب شعرها الأسود الكثيف المتبعثر عليه. عندما تصل إلى أعلى الجسر تقف، في لقطة متوسطة تشد جسدها بان تضع يديها على وركيها. ظهرها نحو الكاميرا. يقفز صبي في منتصف المسافة متجاوزا إياها.)
صبي : سراجينا.... الرومبا.......... الرومبا.

سراجينا(تسير نحو الصبي): تعالى الى هنا.
يقترب الولد، يرمي عملات نحاسية في يدها ويركض بعيداً نحو اليمين. نسمع المقدمة لرقصتها، الرومبا. والآن في لقطة طويلة تنظر إلى اليسار، وتتوقف، تسقط العملات في صديريها ثم تسير نحو اليمين، خارج الإطار.
٣٥٨. لقطة طويلة : الحائط، يميناً، الصبيان، في الوسط واليسار، ينظرون إلى اليسار. يخفى صورتهم لقطة مقربة جدا ليد سراجينا والجزء الخلفي في جبينها تتلمس القماش الذي يغطي ردفيها وكأنما تجهز نفسها للرقص، ثم تستدير. ترتفع اللقطة إلى أعلى ونرى أخيراً وجهها الممتلئ وعينيها المحاطتين بهالة من السواد وشعرها الذي يطير في الهواء وشفتيها في ابتسامة ماكرة.... تنظر إلى اليسار و اليمين، ثم تستدير مبتعدة عن الكاميرا. تنزل الكاميرا في لقطة إلى أسفل جانب ظهرها ثم ساقيها وهي تركض إلى الأمام بضع خطوات. تتوقف وتستدير في لقطة جانبية، جسدها مضطرب نراها من بطة ساقها إلى كوعها.
٣٥٩. لقطة مقرّبة متوسطة من زاوية منخفضة. سراجينا. بحركة مسرحية تخلع ثوبها عن كتفيها وتبدأ بتحريك جسدها بإثارة متناغما مع الموسيقى.
٣٦٠. لقطة طويلة : الصبيان ينظرون بلهفة باتجاه سراجينا، ثلاثة منهم يجلسون على الأرض، جويدو يقف في المنتصف واثنان آخران يقفان إلى اليمين.
٣٦١. لقطة مقرّبة متوسطة: سراجينا. إنها الآن تضحك بشكل داعر محركة جذعها الأعلى، ويبدو عليها الاستمتاع برقصتها. وخلال رقصها تظهر تعبيرا بالرضا عن النفس وحركات مثيرة للعينين والفم.
٣٦٢. لقطة مقربة جدا لأسفل جذعها وهو يهتز. ثم إلى أعلى نحو وجهها في لقطة مقربة متوسطة.
٣٦٣. لقطة مقربة جدا. وجه سراجينا.
٣٦٤. تتحرك الكاميرا نحو صبيان يصفقون بحماس ويقفزون إلى أعلى وإلى أسفل.
٣٦٥. لقطة مقربة متوسطة من زاوية منخفضة: سراجينا من موقع يبعد قليلا عن المركز. تتحرك الكاميرا إلى الخلف لتظهر ذراعها ممتدة ثم جسدها بكامله في لقطة طويلة وهي تركض إلى الخلف راقصة. لقطة بانورامية تتبعها وهي تتحرك نحو اليمين، ثم عودة إلى اليسار. ترفس بقدمها عالياً وتدير ظهرها نحو الكاميرا. تهز جانبها الخلفي وترفع ثوبها قليلا. تتابع رقصها وظهرها نحو الكاميرا وهي تعيد هذه الحركات. تتجه الكاميرا نحوها وهي تتحرك نحو الحائط ثم تستدير نحو الكاميرا ثم بعيدا. تحك جسدها إلى أعلى وإلى أسفل على الحائط مدغدغة إياه.
٣٦٦. لقطة طويلة : يهلل الصبيان، يضحكون ويقفزون إلى اعلى وإلى أسفل وهم ينظرون باتجاه سراجينا.
يقوم أحد الصبيان بصفع وجهه بسرور متزامناً مع الموسيقى.
٣٦٧. لقطة مقربة جداً: وجه سراجينا وذراعاها مرفوعتان على جانبيه. تستدير، تهبط الكاميرا نحو خلفية ثوبها الأسود.
بينما تخرج يميناً، نرى البحر بين الحائط وسياج القصب.
٣٦٨. لقطة طويلة: الحائط، الصبيان غادروا، سراجينا ترقص من اليمين إلى اليسار. تقف أمام جويدو وتشده ليشاركها الرقص.
٣٦٩. لقطة مقربة متوسطة: جويدو وسراجينا يرقصان. يحاول الإمساك بذراعيها. تلتقطه هي وترفعه.
٣٧٠. لقطة طويلة: يقترب رجلا دين نحوهما.
٣٧١. لقطة طويلة: جويدو يركض بعيداً، نحو الشاطئ. يتبعه أحد رجلي الدين. يتجه جويدو إلى اليمين نحو الشاطئ، ثم يستدير عائداً ورجل الدين يلحق به. لقطة بانورامية نحو اليمين لجويدو يصطدم مع رجل الدين الآخر. فيطرحه أرضا. ويقع فوقه رجل الدين الذي يلاحق جويدو. يستخدم في الجزء الثاني من هذه اللقطة الحركة السريعة. يذكرنا بالكوميديا الصامتة التي كانت تعرض آنذاك بكاميرا محدودة السرعة. يقف رجلاً الدين ويسحبان جويدو إلى الأمام بينهما. تستبدل موسيقى الرومبا بصوت الأمواج.
ممر ومكتب مدير المدرسة نهارا.
٣٧٢. لقطة مطولة: يمسك رجل الدين جويدو من أذنه ويشده إلى أسفل السلم. صوت جرس يقرع. لقطة بانورامية إلى اليسار تغطي مجموعة من الصور النصفية القاتمة للكهنة في لقطات مقرّبة متزايدة. ينظر إلى اليمين، مستاءً ثم يحرك رأسه باتجاه اليسار.
٣٧٣. لقطة طويلة تتابع جويدو وهو يسير إلى الأمام بين رجلي دين أمام حائط مغطى بمجموعتين من الصور النصفية. يقفان وينحنيان قليلا. يستدير رجلا الدين ويسيران عائدين، يخلع جويدو قبعته ويقف متأهبا.
٣٧٤. لقطة طويلة: أربعة من رجال الدين (يقوم بأدوارهم نساء) يجلسون في غرفة رحبة أمام حائط عار. تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليمين فوق المكتب نحو لقطة مقربة متوسطة لناظر المدرسة (أيضاً تقوم بأداء الدور إمرأة)، يكتب بريشة ضخمة. تدخل الكاميرا بزووم إلى لقطة مقربة وهو يستدير ويبدأ في الكلام.
الناظر: عار عليك ! عار عليك ! عار............
٣٧٥. حركة زووم إلى لقطة مقربة لرجل الدين الأول. يتكلم رجال الدين والناظر على التوالي خلال هذه اللقطة متابعين ترداد ما قالوه في البداية، بعيداً، بينما تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليمين من واحد إلى الآخر.
الناظر (بعيداً):....... عليك.
رجل الدين الأول: إنها خطيئة مميتة. إنها خطيئة مميتة.
لقطة بانورامية لرجل الدين الثاني يحدق بعينيه إلى أسفل ويهز رأسه.
رجل الدين الثاني: لا أستطيع تصديقها. إنها مستحيلة. لا أستطيع تصديقها. إنها مستحيلة.
لقطة بانورامية لأحد رجال الدين يجلس بعيداً، في لقطة طويلة؛ رجل دين آخر يقف إلى جانبه يخطو نحو الأمام ويشير بيده.
رجل الدين الواقف: انظر إلى..................
٣٧٦. لقطة طويلة: جويدو واقف وعيناه تتجهان نحو الأرض.
رجل الدين الواقف (بعيداً):.............. والدتك، انظر إليها.
جويدو (يستدير نحو اليمين): أماه!
لقطة بانورامية وهو يركض نحو اليمين.
الأم (بعيداً) وتقف!
يتوقف جويدو قريباً من اليسار. الأم إلى اليمين في يدها اليمنى منديل. صورة نصفية ضخمة لرجل شاب معلقة على حائط خلفهما الأم (تومىء إيماءات ميلودرامية ونبرة صوت مليئة باليأس المبالغ فيه): يا لها من فضيحة! (لقطة بانورامية خفيفة نحو اليمين وهي تجلس تمسح عينيها بمنديلها. تتحرك الكاميرا على مسار في لقطة متوسطة مقربة) يا للعار......... ياللها من صفعة مريعة! (تأخذ في البكاء والتنهد).
٣٧٧. لقطة مطولة : الغرفة بكاملها والممر. يسير جويدو إلى الخلف بعيداً عن والدته، يميناً.... ثم يواجه مكتب الناظر، ينحني على ركبتيه ثم يستدير ويسير نحو الخلفية باتجاه الممر المزيّن باللوحات النصفية، نحو رجال

الدين الذين رافقوه، اثنان من رجال الدين يجلسان في المقدمة، ظهراهما نحو الكاميرا، يقفان ويلوحان بذراعيهما إزدراء ويسيران نحوه. يبدأ الجرس في الرنين مرة ثانية.

٣٧٨. لقطة مقربة جداً: الأم، تمسح بمنديلها إحدى عينيها، ثم العين الأخرى. العين التي تمسحها تنظر نظرة اتهام. تتنهد بعمق، عيناها الجافتان تقريباً ونظراتها القاسية لا تنسجم مع عذابها المسموع.

يوم غرفة المدرسة:

٣٧٩. لقطة طويلة بانورامية نحو اليمين. على اليمين واليسار مجموعتان من المكاتب والبنوك. يركض صبي من اليسار إلى اليمين ويضرب بكتابه صبياً آخر في رأسه ثم يركض راجعاً مرة ثانية.

يصرخ الصبية الآخرون بسخرية ويضربون بكتبهم على مقاعدهم.

لقطة بانورامية نحو اليمين تتابع إظهار جويدو وهو يسير إلى الأمام، يلبس قلنسوة طويلة غبية. يسير رجل دين بجواره. ثم لقطة بانورامية تتبعه وهو يسير أمام أفراد صفه في لقطة متوسطة وعندما يبتعد عن الكاميرا نراه يحمل اشاره مكتوباً عليها «العار» مشبوكة بدبوس على ظهره. تستمر اللقطة البانورامية نحو اليسار فنرى مجموعتين اضافيتين من المقاعد المدرسية وعليها طلاب. يتوقف رجل الدين إلى يسار الباحة الأمامية وظهره نحو الكاميرا. يقف جويدو في المنتصف ووجهه نحو اليسار.

يوم غرفة الطعام:

٣٨٠. لقطة مقربة جداً: يدا رجل دين شاب وقد جمعتا لالتقاط حبوب الذرة المنسكبة من القصعة.

رجل دين يقرأ(بعيداً): ولكن، أهم من كل شيء فإن لويجي التقي جداً كان طوال حياته يحتقر............ (حركة كاميرا بطيئة نحو اليمين تظهر رجل الدين الشاب يحمل حبوب الذرة ويسير نحو اليسار بعيداً عن الكاميرا. وعلى اليسار يجلس الصبيان خلف طاولة طويلة، ورجال الدين يجلسون وراء طاولة في خلفية الإطار. يقف جويدو بدون حركة عند نقطة التقاء الطاولتين، في لقطة طويلة)......



وفي كل الأماكن التي عاش فيها متكلماً أو محتكاً بالنساء........ (بينما يقترب رجل الدين الشاب حامل حبوب الذرة من جويدو تستمر حركة الكاميرا متجهة نحو اليمين فيبدأ المكتب وظهر رجل الدين الذي يقرأ يدخلان في المشهد. باستطاعتنا الآن رؤية ذقن الأخير الطويلة)........ حاول الهروب من حضورهن إلى درجة أنه كان يتبدى لكل من رآه أنه كان يكرههن بالفطرة.

يضع رجل الدين الشاب حبوب الذرة على الأرض أمام جويدو الذي كان يحاول الركوع إلى أسفل أولاً بالساق الأولى ثم الثانية ولكنه لا يتمكن من القيام بالحركة كاملة.

٣٨١. لقطة مقربة متوسطة، من الجانب، لرجل الدين الشاب.

رجل الدين الشاب: انزل!

رجل الدين يقرأ(بعيداً) حتى ولامع المركيزة، أخته.

تقترب الكاميرا لقطة زووم إلى لقطة مقربة جداً لرجل الدين الشاب.

رجل الدين الشاب (يصرخ) ! انزل!

٣٨٢. لقطة طويلة: يجلس جويدو. وظهره نحو الكاميرا، والطاولتان تلتقيان خلفه، والصبيان ورجال الدين يأكلون. يصفع رجل الدين جويدو بقسوة على رأسه فيركع على الذرة؛ يخرج رجل الدين الشاب يساراً ويداه مضمومتان بتقوى.

رجل الدين يقرأ (بعيداً).......... هل كان يجب المشاركة في حوارات خاصة.......... من حيث، إذا حصل إنه كان يتكلم معها..............

غرفة الصلاة في المدرسة. نهاراً:

٣٨٣. تقرع الأجراس قرعاً خفيفا. في مقدمة المشهد السيقان المغلفة بالكفن لمومياء قديس؛ على الحائط في الخلفية، ظل جويدو.

(جويدو، نفسه، لا يرى في هذه اللقطة) يداه ترتفعان إلى وجهه.

لقطة بانورامية تتبعه وهو يركض يميناً، تتحرك الكاميرا إلى الداخل في لقطة مقرّبة متوسطة لوجه المومياء.

كنيسة المدرسة نهاراً:

٣٨٤. يستمر صوت الأجراس ترافقه أصوات الخطوات. تتحرك الكاميرا إلى الداخل، لقطة طويلة إلى لقطة متوسطة لكرسي الاعتراف.

٣٨٥. لقطة مقربة جداً: تظهر يد لتقفل ستارة غرفة الاعتراف.

لقطة بانورامية نحو اليمين على الستارة الغامقة، ثم صوت إزالة حاجز من موقعه. نرى حاجز كرسي الاعتراف المخرم على شكل شمس منفجرة.

الناظر (بعيداً): ولكن ألا تعرف ان سراجينا هي الشيطان؟

٣٨٦. لقطة مقربة: الناظر في ظل عميق.

جويدو (بعيداً): لم أكن أعرف ! حقاً لم أكن أعرف !

يتنهد الناظر بعمق.

٣٨٧. كما في ٣٨٥، لقطة مقربة: حاجز الاعتراف. وحاجز آخر يقفل خلفة مقفلاً النور بكامله.

٣٨٨. لقطة طويلة: الكنيسة، منبر إلى يمين الأرضية الأمامية، يخرج الناظر وجويدو على التوالي من مركز المكان ومن على يسار كرسي الاعتراف في منتصف المكان؛ وهناك كرسي اعتراف آخر في الخلفية على اليسار تسمع موسيقى «ريكوردو دينفانزيا». لقطة بانورامية قصيرة نحو اليسار بينما يسير جويدو إلى الأمام، يبكي في منديله، والناظر يسير نحو الخلفية. يتوقف جويدو ويركع نرياالآن شموع النذور على يسار الفسحة الأمامية.

٣٨٩. لقطة مقربة متوسطة: تمثال للعذراء تمتزج اللقطة في اللقطة التي تليها.

الشاطئ، نهاراً:

٣٩٠. لقطة طويلة يبدو المخزن الذي تعيش فيه سراجينا في المقدمة. والبحر في الخلفية. وعلى اليسار يظهر جويدو وهو ينظر إلى الداخل.

لقطة بانورامية له وهو يركض نحو اليمين وينظر إلى الداخل من زاوية مختلفة. نسمع صوت سراجينا وهي تدمدم بنغمة «ريكاردو دينفانزيا» يستدير جويدو تتبعه لقطة بانورامية وهو يتابع سيره يميناً نحو الحائط.

يركع، وظهره نحو الكاميرا، يلوح بقبعته لسراجينا التي تجلس على كرسي في الخلفية اليمنى.
٣٩١. تتحرك الكاميرا قليلاً جداً في لقطة طويلة إلى لقطة متوسطة: سراجينا وهي تبتسم ابتسامة عذبة لجويدو، ثم تنظر بعيداً باتجاه البحر.
غرفة الطعام، فندق المنتجع نهاراً:
٣٩٢. تنتهي دمدمة سراجينا مباشرة بعد بداية هذه اللقطة.
تتحرك الكاميرا من على الكاردينال وحاشيته الجالسين لتناول طعام الإفطار، في لقطة طويلة، نحو دوميير، في لقطة مقربة متوسطة، يشرب قهوته، وينظر بعيداً على الشاشة إلى اليمين باتجاه جويدو. تظهر طاولة الكاردينال في الخلفية باهتة أثناء هذه اللقطة.
دوميير: (معبراً بشدة عن رفضه لجويدو بصوته وحركاته أثناء هذا المشهد): وماذا يعني هذا؟ (يتوقف. نسمع صوت بيانو).
إنها شخصية من ذكريات طفولتك. (يمسح فمه) لا دخل لها في ضمير نقدي صادق. كلا....... إذا كنت تريد فعلاً أن تشارك في مناظرة عن الضمير الكاثوليكي في إيطاليا...... حسناً يا صديقي..........
(نرى نادلاً أمام طاولة الكاردينال)........ في هذه الحالة، صدقني، فما نحتاجه أولاً وقبل كل شيء درجة أعلى من الثقافة مضافة طبقاً إلى منطق ووضوح صارمين.......... سامحني على قولي هذا ولكن سذاجتك تشكل تراجعاً حقيقياً.
٣٩٣. لقطة مقربة متوسطة: جويدو يستمع باهتمام.
دوميير : (بعيداً) إن ذكرياتك القليلة التي تغرق في توقها إلى الماضي، واستغاثتك المسالمة ذات الأساس الشديد العاطفية........... (ينظر جويدو باتجاه الكاردينال)............... لهي تعبير عن مشاركتك في ذلك.
٣٩٤. في المقدمة، لقطة متوسطة: ظهر رجل دين؛ في المنتصف الكاردينال، ينظر إلى يمينه: النادل يسير بعيداً في الخلفية.
كاردينال: «ولكن ماذا؟» قال رجل الدين مستعجباً. :«مع شيوعي؟»
لم يقل :«رجلاً». هل تفهم ذلك؟
يضحك الرجال الموجودون في صحبته.
٣٩٥. لقطة مقربة: دوميير، واقف.
دوميير: الضمير الكاثوليكي (لقطة متوسطة مقربة تتابعه وهو يسير إلى الأمام يتكلم مع جويدو وخارج الشاشة إلى اليمين). فكر بما عناه سيتينوس أيام القياصرة؛ كلا........ إن هدفك الرئيسي هو أن تستنكر............ (تبدأ إمراة في الغناء بعيداً).
وينتهي بك الأمر داعماً كأنها احد انجازاتك. (نرى من فوق كتف دوميير صورة باهتة لعازفة بيانو ولإمرأة كهلة بدينة تغني كلمات روسية على نغم نوكتورن لشوبان افتتاحية ٩ رقم٢.) ولكن كما ترى.......... يا لها من فوضى، ومن غموض.
يخرج من اليسار ونرى عندئذ المغنية بوضوح لفترة قصيرة.
حمامات حرارية في المنتجع، نهاراً:
٣٩٦. لقطة طويلة: مجموعة موسيقيون تتكون من أربعة يلبسون ثياباً بيضاء ويعزفون «كارلوتاس جالوب». الضوء يأتي من خلفهم لذلك فهم في الظل.
إمراة ملفوفة في غطاء سرير تهوّى بالمروحة تنتصب في مقدمة الإطار في لقطة متوسطة مقربة. تبدأ في التحرك يساراً: تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليسار عبر ما تبقى من اللقطة.
إمرأة (تغازل): آه، أيها الطبيب العزيز، أنا غاضبة منك فعلا.
يظهر الطبيب من يسار الإطار ويرجع نحو الكاميرا فيقبل يدها.

الطبيب: ولكنك لم تعودي بحاجة إلي، يا سيدتي العزيزة.
المرأة: آه، هذا غير صحيح. غير صحيح بالمرة.
تسير المرأة خارج الإطار نحو اليسار بينما يستدير الطبيب لمشاهدتها. في الخلفية وعبر غيوم من البخار بالكاد نرى أشكالاً أخرى مغطاة بملاءات السرير يتقدمن سائرين نحو اليسار، بينما تتابع الكاميرا لقطتها البانورامية.
خلال هذا المشهد، يلتف المعالجون بحمامات البخار وعلاجات أخرى بملاءات بينما نرى بعض الحضور من الرجال عراة الصدور.
أحد الحضور الذين يحملون مكبراً للصوت (أولاً بعيداً، ثم داخل الإطار بينما تستمر اللقطة البانورامية): ١٢٧، دوش وحمام وحل؛ ١٢٩، تدليك.....
أصوات الحضور الآخرين تعلن أرقاماً،إلخ، تسمع أيضا....
٣٩٧. تتحرك الكاميرا عمودياً إلى أسفل في لقطة طويلة من على قمة درج ضخم مزدوج يقود إلى حمامات البخار والوحل. ينزل الرجال من على اليمين والنساء من على اليسار. بينهما خادمان يحملان برميلاً ضخماً يذكرنا بوعاء النبيذ في مشهد البيت الريفي. في الأسفل وفي الخلفية طاولة مستطيلة وخدم آخرون.
خادم يحمل مكبراً للصوت (بعيداً)...... ١٣١، استنشاق.
٣٩٨. لقطة بانورامية نحو اليمين من لقطة متوسطة إلى لقطة مقرّبة متوسطة: نساء يهبطن السلالم. اثنتان منهمكتان في محادثة متحركة.
خادم يحمل مكبراً للصوت (بعيداً): ١٣٧، استنشاق ١٤٥٠، تدليك.
٣٩٩. زاوية منخفضة لقطة طويلة من أسفل السلالم، رجال يهبطون ناحية اليسار، نساء ناحية اليمين، خادم يقف في الوسط. تتحرك الكاميرا إلى الخلف حتى نرى ظهر خادم عار يشغل معظم الإطار.
خادم يحمل مكبر الصوت (بعيداً) ١٤٧، دوش وحمام بخار.
٤٠٠. لقطة طويلة من زاوية مرتفعة: طاولتان وخادمان يقفان خلفهما ويشيران لأحد المرضى الذين يسيرون في المقدمة نحو اليمين بأن عليه متابعة السير في ذلك الاتجاه. لقطة بانورامية قصيرة نحو اليمين عندما يلتقي مريض بخادم عارى الصدر.
خادم يحمل مكبراً للصوت (بعيداً): ١٤٩، استنشاق.
٤٠١. لقطة مقربة متوسطة تتحرك بلقطة بانورامية: رجل عجوز يسير نحو اليمين.
الرجل العجوز (لبايس): مرحباً!
يخرج نحو اليمين، متجاوزاً الخادم الواقف عند السلالم. بايس وعديدون يدخلون إلى اليمين في لقطة متوسطة مقرّبة ولقطة بانورامية تتبعهم نحو اليسار وهم يهبطون.
بايس: (أولا بعيداً، ثم داخل الإطار، ينظر إلى أسفل، ولكنه يتكلم مع جويدو الذي يسير معه ولم يدخل بعد الإطار): استنتجت ما الذي تريد قوله. تريد أن تصف الفوضى الموجودة داخل الإنسان، ولكن عليك أن تكون واضحا.
عندما ينطق بايس بآخر كلماته يدخل جويدو إلى الإطار، يتوقف، وينظر باتجاه النساء من السلم. مقفلاً ملاءته بإحكام حول جسده، لم يتخل جويدو عن نظارته. يحمل سيجارة بين أصابعه.
٤٠٢. لقطة بانورامية نحو اليمين من منظور جويدو، بينما تنزل سيدة جميلة مجهولة في لقطة متوسطة مقرّبة – لقطة مقرّبة– لقطة متوسطة مقرّبة.
بايس (بعيداً): يجب أن تكون واضحا. وإلا ما الفائدة؟
بينما تتابع هبوطها السلالم، تعيد ترتيب الملاءة التي وضعتها

برشاقة علي رأسها.
بايس (بعيداً): جويدو......
٤٠٣. جويدو في لقطة متوسطة مقربة، الفسحة الأمامية. يميناً: بايس، على مسافة أبعد أسفل السلالم يستدير نحو جويدو؛ يتابع الآخرون سيرهم نحو البخار.
بايس:........ تعالي!
يستأنف جويدو نزول السلالم. فيلحق ببايس.
خادم يحمل مكبراً للصوت (بعيداً): انتباه! نرجو الدكتور انجيليز التقدم نحو منطقة الاستراحة.
٤٠٤. لقطة بانورامية بطيئة إلى اليسار ثم تعود الكاميرا قليلاً إلى مكانها: يظهر رجل في لقطة متوسطة مقرّبة ثم يخرج. لقطة بانورامية، لقطة طويلة، تتبع بايس، جويدو والآخرين وهم يسيرون إلى الأمام، على حاجز خشبي، يستديرون، ثم يتابعون السير إلى اليسار، بعيداً عن الكاميرا. نرى بعدئذ غرفة كبيرة جداً محاطة بالمقاعد. رجال جالسون، يستنشقون الأبخرة.
بايس: إذا كان ما تقوله ملذاً فهو ملذ للجميع. لماذا لا تشعر بأهمية أن يفهم الجمهور كلامك أم لا؟ عليك أن تسامحني لقولي هذا، ولكن هذا مهين...... إنه وقح.
يقترب سيزارينو من الخلفية اليسرى.
سيزارينو (لبايس): مرحبا، يا رئيس!
بايس: عليك أن.....................
سيزارينو: تعالى إلى هنا، تعالى إلى هنا!
يسير سيزارينو إلى الأمام، ملوحاً بذراعيه.
٤٠٥. لقطة متوسطة: ظهر بايس العاري. يسير سيزارينو باتجاهه.
سيزارينو (يأخذ بايس من ذراعه): تعال إلى هنا، أيها رئيس. تنفس، تنفس بعمق. (ينظر نظرة سريعة إلى جويدو الذي يستدير بعيداً، ولقطة متوسطة في الفسحة الأمامية). مرحباً، ياجويدو! (يتابع سيزارينو قيادة بايس بعيداً) حجزت مكاناً قرب البخار.
٤٠٦. رجل في لقطة متوسطة، إلى اليسار، يجلس على أحد المقاعد مع آخرين.
يخفيهم البخار عن النظر.
سيزارينو (بعيداً): آه يا سيدي، لقد ألقيت نظرة هذا الصباح على السفينة الفضائية. لقد شيدوا حتى الآن خمسين متراً.
٤٠٧. لقطة مطولة: غرفة البخار ورجال يدورون كحجر الطاحون إلى الأمام وإلى الخلف. أصوات دمدمات وسعال. لقطة بانورامية إلى اليسار لرجل يتنفس بعمق.
٤٠٨. لقطة متوسطة: يجلس جويدو على احد المقاعد يرمي سيجارته. لقطة بانورامية إلى يسار ميزابوتا في لقطة متوسطة مقرّبة، رأسه مغطى باحدى الملاءات وعيناه تنظران إلى أسفل، يستنشق بعمق البخار.
ينظر جويدو إليه بتركيز.
جويدو (يهمس): ماريو!
يتابع ميزابوتا تنفسه العميق، غير متجاوب. ينظر جويدو عبر الغرفة بعيداً عنه.
٤٠٩. لقطة مطولة: لقطة بانورامية إلى يسار الرجال الجالسين على المقاعد حول قطر الغرفة وآخرون يخطون ذهاباً وإياباً من منظور جويدو.
تتغير نوعية الموسيقى وتتحول إلى موسيقى حزينة.

صوت إمرأة (بالإنجليزية) رجاءً، الانتباه.
٤١٠. تتحرك الكاميرا إلى الداخل في لقطة مقرّبة: جويدو ورأسه محنية.
صوت إمرأة: رجاء، الانتباه. جويدو.............
٤١١. لقطة مطولة: غرفة البخار برمتها، بعد أن فرغت من البخار يجلس الرجال على مقاعد مصفوفة إلى الحيطان.
صوت إمرأة(بالإيطالية): نيافته ينتظرك (يقف جويدو، في الخلفية اليسارية) تعيد النداء: جويدو، نيافته ينتظرك.
تتحرك الكاميرا إلى الخلف بينما يسير جويدو إلى الأمام مسرعاً، عبر الحاجز الخشبي في منتصف الغرفة.
٤١٢. هذه اللقطة المعقدة، التي تتضمن مزيجاً من حركة الكاميرا واللقطات البانورامية تعبر عن منظور جويدو وهو يسير. أجوستيني، بملابسه كاملة، يسير بسرعة ليدخل في لقطة مقربة متوسطة من زاوية منخفضة، يحمل حذاء وقميص جويدو.
أجوستيني: هاك ملابسك ! البس. رجاء أسرع، يا سيدي.
(يستدير ويسير عائداً وهو يشير إلى ضرورة السرعة بإشارات يديه. تتبعه الكاميرا، لقطة متوسطة مقربة من منظور جويدو). الكاردينال ينتظر. قل له كل شيء. ثق به كليا. لا تخف شيئاً عنه. (يسير إلى اليسار ويدير وجهه باتجاه جويدو). إن استطعت يا سيدي اذكرني بكلمة طيبة، أيضا. (وبينما يختفي هو وراء أحد الأعمدة، نسمع باختصار، صوتاً يوحي بصوت البخار، تتبعه بضعة أنغام يغنيها فريق من المغنين)....... من أجلي، من أجلي، من أجلي، أيها الرئيس.
بينما تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليمين يدخل سيزارينو في الإطار، في لقطة متوسطة مقرّبة ويسلم جويدو سرواله.
سيزارينو : إنها لفرصة ذهبية! هاك سروالك. (تتبعه اللقطة في لقطة متوسطة مقربة من منظور جويدو.) الكاردينال! يا للحظ. أنستطيع أن نتمكن من أي شيء........ نعم أي شيء.......... حتى طلاقي المكسيكي.
فكر! أحصل لي على طلاقي المكسيكي، يا جويدو......... رجاء........ اعمل لي معروفا. لن يردك خائبا.
يستدير ويبتسم نحو جويدو وهو يخرج إلى اليسار من وراء كونوشيا المرتدي ملابسه الكاملة. والذي يظهر في لقطة متوسطة مقربة يحمل بذلة جويدو على علاقة.
كونوشيا: كلا! وأهم من كل هذا عليك أن تظهر بمظهر التقي! ارم نفسك عند قدميه! قبّل خاتمه! إبك ! قل أنك قد تبت إلى الله (حركة كاميرا نحو اليسار تتبع كونوشيا): إذا تمكنت من الدخول في نعمتهم الإلهية، فباستطاعتك الحصول على كل ما تريد. اصغ إلى ما أقول يا جويدو!
بينما يخرج كونوشيا من اليسار، يظهر بايس في لقطة متوسطة، يسير إلى الأمام، يقدم إلى جويدو ربطة عنقه ويبدي استعداده لأية خدمة.
بايس: رجاء،يا جويدو، نحن بين يديك. رجاء.
في لقطة مقربة ينفخ نحوه قبلة في الهواء.
٤١٣. لقطة طويلة: جويدو، بكامل لباسه، يسير بعيداً عن الكاميرا باتجاه الممر الملئ بالبخار.
٤١٤. جناح الكاردينال ذو غرفة انتظار، غرفة بخار وحمام وحل. لقطة طويلة تتبع إلى الأمام رجل دين في صورة ظلية، يسير قدماً عبر باب معبر متلألىء. إضاءة نحو الخلفية اليمنى. يرفع رجل الدين يده ويشير نحو اليمين. نسمع ثانية صوت الجوقة الموسيقية.
رجل الدين: خمس دقائق فقط.
لقطة بانورامية نحو اليمين متجاوزة ينبوعاً يخرج البخار منه، ثم

تتحرك الكاميرا في لقطة مقربة باتجاه الداخل نحو شباك منخفض ضلفتاه شفافتان. يصبح صوت البخار أعلى من ذي قبل. يفتح الشباك واسعاً على مفصلين في أعلاه بصوت ساحق مبالغ فيه فيكشف عن حمام الكاردينال البخاري. يرى رجل دين في الأرضية الخلفية إلى اليسار من خصره إلى أسفل؛ في لقطة طويلة. يجلس الكاردينال، منحنياً فوقه بكامل لباسه. يملأ البخار الأرض. خادمان يظهران من الخصر إلى أسفل يدخلان من اليمين يحملان ملاءة الكاردينال؛ يخرج رجل الدين الموجود في الأرضية الأمامية من اليمين.

٤١٥. لقطة متوسطة. ملاءة تغطي الكاردينال في ثلاثة أرباع لقطة جانبية عارياً من الخصر إلى أعلى. ثم، صورته الظلية على الملاءة. جويدو (بصوت يظهر الاحترام الشديد والعاطفة العميقة):- *نيافتك، أنا لست سعيداً.*

يرفع الكاردينال يده.

الكاردينال (بعيداً): لماذا تريد أن تكون..........

٤١٦. لقطة مقرّبة متوسطة: يحمل سكرتير الكاردينال ملاءة: لقطة بانورامية نحو اليمين باتجاه الصورة الظلية لرأس الكاردينال خلف الملاءة.

الكاردينال (أولاً بعيداً، ثم في صورة ظليه):..... سعيداً؟ هذه ليست مهمتك. (يظهر رأس الكاردينال من الجانب، في لقطة مقربة، مهمتك، بينما تنخفض الملاءة وتلف كتفيه.) من قال لك إننا نأتي إلى العالم لنكون سعداء؟

٤١٧. لقطة مقربة: تتبع الكاميرا الكاردينال نحو اليمين، ووجهه مستدير بعيداً الكاردينال: كتب أوريجين في عظاته،«خارج الكنيسة..............

٤١٨. لقطة مقرّبة: اللحية والذراعان لسكرتير الكاردينال، في الفسحة الأمامية. يعجن الوحل الذي يقطر من يديه. في لقطة طويلة: الكاردينال ملفوف في ملاءة ظهره نحو الكاميرا، يقف بين رجلي دين، في الخلفية. على وشك الدخول في أحد أجزاء الغرفة محاطاً بحاجز منخفض تنبعث منه سحب ضخمة من البخار.

الكاردينال:...... ليس هناك خلاص.

٤١٩. لقطة متوسطة: رجل دين ناحية اليمين يرفع الملاءة ويسير إلى الأمام وهو يطويها، وبذلك يغطي الكاردينال وهو يدخل إلى البخار. رجل دين إلى اليسار يجلس، يلحق به رجل الدين في الناحية اليمنى.

الكاردينال: «خارج الكنيسة، لن ينقذ أحد». (يساعد أحد الخدم الكاردينال في الجلوس على مقعد داخل البخار). خارج الكنيسة............

٤٢٠. لقطة متوسطة مقربة: الكاردينال، لقطة جانبية.

الكاردينال:........ لن ينقذ احد. (يخفيه البخار تقريباً بشكل كلي).

من لم يكن.....................

٤٢١. لقطة طويلة: الكاردينال يجلس في البخار إلى اليمين، يقف أحد الخدم

في منتصف الإطار(يرى جزئياً)، بينما يجلس رجل دين إلى اليسار.

تتحرك الكاميرا إلى الخلف بينما تقفل النافذة.

الكاردينال (يبتعد صوته بهمس دراماتيكي)........... في مدينة الآلهة فهو يقطن في مدينة الشيطان.

بينما تقفل النافذة نسمع مرة ثانية صوت الصرير. يرافق ذلك صوت فرقة موسيقية تعزف «*القمر الأزرق*».

الساحة العامة والمحلات الموجودة بها في بلدة المصح عند الغسق.

٤٢٢. لقطة طويلة جدا. في الخلفية فندق على التلة. الفرقة الموسيقية تقف في الأرضية الوسطى، فرقة أناث تعزف«القمر الازرق»، يجلس الناس على الموائد الأمامية فيما تتحرك الكاميرا إلى الخلف. تضاء الأحرف الكهربائية الكبيرة على سطح الفندق،«فندق المركز الكبير»، وأضواء الشارع الزخرفية في الساحة مضاءة.

٤٢٣. لقطة متوسطة مقرّبة. الكاميرا تتبع عازفة كمان كبيرة السن وهي تعزف تسير يميناً ثم تتحول إلى الأمام.

٤٢٤. جاء الليل. أناس يلبسون ملابس أنيقة مبهرة يتمشون في لقطة متوسطة إلى اليمين واليسار على حد سواء، بينما تتحرك الكاميرا باتجاه اليمين.

رجل يحمل مكبراً للصوت: تعالوا لتروا هذه الظاهرة الإنسانية العظيمة. .... *الفقير سيفا الذي* كسر جميع المقاييس السابقة. (في الخلفية إشارة«فورد»، ثم يستلقي الفقير في تابوت زجاجي.) (بعيداً) تجربتنا تدار يومياً من قبل اختصاصيين أوروبيين.......................

٤٢٥. لقطة مقربة. تتجه الكاميرا نحو اليمين. امرأة تحمل مروحة في صورة ظلية بينما تتحرك الكاميرا جانبياً نرى سيارات في غرفة عرض، في خلفية الناس المتجولين الذينّ يظهرون في لقطة مقرّبة ولقطة متوسطة.

٤٢٦. حركة يميناً بينما تأخذ الكاميرا لقطة بانورامية يساراً، يظهر مزيد من المتجولين ثم أخيراً لويزا تقف أمام واجهة دكان، تدخن سيجارة، تستدير تتبعها لقطة بانورامية وهي تسير يميناً في لقطة متوسطة. يميزها عن باقي المتجولين مظهرها الجاد. بلا قبعة وبلا مجوهرات، تلبس قميصاً أبيض يتميز ببساطة شديدة.

إطار نظارتها شبيه بذلك الذي يلبسه جويدو. تسير بعيداً عن الكاميرا.

٤٢٧. لقطة متوسطة مقربة: جويدو في ثلاثة أرباع لقطة جانبية ينظر نظرة تأمل باتجاه لويزا. يقضم أظافره؛ تتبعه الكاميرا عندما يبدأ بالسير يميناً.

٤٢٨. تتحرك الكاميرا متابعة لويزا في لقطة متوسطة باتجاه دكان مزادات. نسمع صوت المزايدين وعارضي الثمن في الخلفية :«٢,٠٠٠، ٢٢، ٢٣، ٢٥، ٣٥.

حسناً تابع، تابع............. عرض آخر.

تقف لويزا في المدخل، ثم تستدير وتشير إلى الأمام، تفتح شنطتها وتتناول منها سيجارة.

٤٢٩. لقطة متوسطة مقربة: تتبع جويدو وهو يسير إلى الأمام، ينظر باتجاه لويزا.

٤٣٠. لقطة متوسطة مقربة: تشعل لويزا سيجارتها الجديدة بعقب سيجارتها الأولى. تمج سيجارتها بعدائية شديدةً وتنظر حولها؛ تتبعها اللقطة وهي تسير بعيداً؛ نحو اليمين، في لقطة متوسطة أمام دكان يعرض لوحة للبحر، تتوقف، وتستدير، تتردد، ثم تغمرها السعادة عندما تلاحظ وجود جويدو.

٤٣١. لقطة متوسطة مقرّبة: جويدو، يبتسم.

جويدو: مرحبا. يخرج، نحو اليمين.

٤٣٢. لقطة متوسطة مقربة: يدخل جويدو الإطار من اليسار، لويزا في يمينه، تبتسم ابتسامة عريضة، صورة البحر بينهما في الخلفية.

لويزا: مرحبا.

جويدو: متى وصلت إلى هنا؟

لويزا: في الخامسة، ذهبنا إلى الفندق، ولكنك لم تكن موجودا. كيف حالك؟

جويدو: حسناً، حسنا. (يقبلها من الجانبين). مع من جئت؟

لويزا: مع روزيللا، أنريكو............. وتيلد أيضا.
جويدو: آه، روزيللا. أين هي؟
لويزا: (تنظر إلى اليمين، ثم تعود وتنظر إلى جويدو): بالضبط هنا!
لقطة متوسطة تتحرك ثم لقطة بانورامية نحو اليمين بينما يضع جويدو ذراعه فوق كتف لويزا ويسيران بعيدا.
جويدو: أنت رائعة. أخيرا لقد جئت. تعلمين أنك تبدين حسنة المظهر. (يقبل رقبتها برفق وهما يقطعان الشارع، وفي لقطة طويلة تعبر سيارة عليها إشارة، «كوكا كولا». في الخلفية تقف روزيللا وتلوح بيدها. يجيب جويدو بتلويح مماثل). مرحباً يا روزيللا.
٤٣٣. لقطة متوسطة مقربة تتبع لويزا وهي ترقص. تعزف الفرقة الآن «سوينج الحنين إلى الماضي» مبنية على موتيفات موسيقية أخرى من موتيفات الفيلم.
لويزا: لقد رقصنا معاً آخر مرة منذ سنة.
يظهر جويدو في لقطة متوسطة مقربة ويستدير هو ولويزا بينما يرقصان وحدهما يلامسان بعضهما البعض. خلال ما تبقى من هذه اللقطة، يتابعان في لقطة متوسطة مقربة، أحياناً بلقطة متوسطة، وجهاهما يظهران بالتبادل وهما يرقصان. يظهر أزواج راقصون آخرون في الخلفية.
جويدو (بإخلاص شديد): عزيزتي لويزا.......... إنك لعزيزة جدا. أنا فعلاً سعيد لقدومك.. الأمور دائماً تحصل كذلك. في أي وقت.......
أي وقت تكونين بعيدة..........
لويزا (تنظر نحو جويدو وتنهي جملته): أنت تشعر بوحدة. هل هذا صحيح؟
هل افتقدتني.
جويدو (مؤكداً) نعم.
لويزا (تغيظه برفق): ولم ترافق أي من هؤلاء النساء الجميلات؟ (يتلاقى خداهما مرة ثانية.)
جويدو(بمرح): آه، لقد رأيتهن إذا؟
تحرك إلى اليمين بينما يملأ زوج آخر الإطار. امرأة قصيرة وسمينة، تضع قطعة شعر متقنة الصنع. ثم يعاود جويدو ولويزا دخول الإطار.
لويزا: إذن لم تقم بأية مغامرة منذ أن غادرت؟ يا لجويدو المسكين.
(يعاودان الرقص متلامسين) ورجولتك المذهلة؟
لويزا: هل يعجبك؟
جويدو: ما أحلى رائحة عطرك!
جويدو: يا لخفتك.
لويزا (تنظر نحو جويدو): وكيف يسير عملك: أفضل؟
جويدو (يهز رأسه): آه لا أظن أنني تقدمت كثيراً عن ذي قبل.
لويزا: ولكنه حول ماذا؟ ما الذي يدور في رأسك هذه المرة؟
تتقدم لويزا بظهرها نحو أنريكو الذي يراقص صديقتها.)
صديقة لويزا: آه !

لويزا: لا تؤاخذني.
جويدو(يلاحظ أنريكو وصديقة لويزا): مرحبا.
لويزا(تبتسم، مدركة أنها اندفعت نحو أنريكو): آه!
يرقص جويدو ولويزا إلى الأمام بعيداً عن الزوج الآخر.
جويدو: اسمعي، قد أكون مخطئا، ولكن أليس أنريكو يحبك؟
لويزا (تنظر إلى جويدو، تبتسم لإغاظته ولكن دون أن تنزعج).
همْ م.
تصبح الموسيقى أكثر حيوية. تتبع الكاميرا لويزا وهي تتحرك أولاً إلى الخلف، بعيداً عن جويدو، ثم لتستدير وترقص بعيداً، يتبعها عازف كمان.
٤٣٤. لقطة مقربة متوسطة: جويدو، أنريكو، وصديقة لويزا خلفه، إنهم ينظرون بإعجاب باتجاه لويزا.
صديق لويزا: أليست رائعة!
تعبير أنريكو يظهر افتتانه الشديد بلويزا. يستدير جويدو، وينظر إليه، ثم يعود فينظر مرة ثانية إلى لويزا.
٤٣٥. لقطة مطولة: ترقص لويزا لوحدها، يتبعها عازف كمان. يدخل بايس وكونوشيا إلى الإطار من ناحية اليسار، بايس مهللا. المائدة التي تضمّ روزيللا والآخرين في حفلة لويزا في الخلفية.
بايس: شيء رائع !
بايس (يقبل يد لويزا): مساء الخير.
٤٣٦. لقطة متوسطة: لويزا، بايس يمسك بيدها، وكونوشيا بينهما.
بايس: أهلاً بك.
لويزا: شكرا.
بايس(ينظر إلى الأمام باتجاه جويدو): أيها المعلم... نحن هنا تحت تصرفك.
هل ننطلق؟
جويدو (بعيدا) : نعم. نعم. سآتي حالا.
بايس (يخاطب لويزا) : سيدتي العزيزة، الليلة سترين إلى أي درجة من الجنون يمكن لمنتج أن يصل.
تظهر روزيللا بين مونوشيو ولويزا، تنظر إلى بايس.
لويزا (تخاطب بايس) : يا صديقي.
روزيللا : آه.
لقطة بانورامية تتبع روزيللا وهي تمر من خلف لويزا وإلى أسفل تحت الإطار. تمد يدها لكونوشيا وهو الآن خارج الإطار إلى اليسار.
بايس (بعيدا) : حسنا، حسنا... بصراحة، أنا لست متأكداً من أنني أريد مصافحة هذه السيدة الجميلة.
روزيللا (تخاطب كونوشيا) : مساء الخير.
بايس (بعيدا) : بمجرد أن تلمسك هذه السيدة باستطاعتها قراءة أفكارك.
من أنت... ماذا تفعل... بماذا تفكر.
تضحك لويزا. تستدير روزيللا مذهولة. يبدو أن جويدو لكزها في

أضلاعها. لقطة بانورامية يمينا تظهر روزيللا وجويدو متواجهين في لقطة مقرّبة متوسطة.
روزيللا : آه ! حسنا، هل يمكن أن يكون أحد غيرك؟
جويدو : روحك التي ترشدك. ألم تصلي بعد إلى هذه المرحلة في علاقتك....
٤٣٧. لقطة متوسطة مقرّبة لشقيقة لويزا، تجلس، إلى يسار الإطار، بينما يجلس تيلد في لقطة متوسطة إلى يمين الإطار.
جويدو (بعيدا)..... معه؟
لويزا (بعيدا) : أود أن أقدم شقيقتي.
بايس (بعيدا) : آه، يا لها من شقيقة صغيرة جميلة !
تقف شقيقة لويزا، مبتسمة. يقف تيلد أيضا. لقطة بانورامية وهي تسير إلى اليسار.
تيلد (متهكما) : انظري للنساء المتجمعات حول المخرج. سواء أعجبهم أم لم يعجبهم....
تسير وراء صديقها، في لقطة متوسطة.
صديق تيلد (يخاطب بايس بعيدا) : أنا سعيد بلقائك. انتهيت تواً من سيناريو يهاجم السلاح النووي.
يدخل بايس ولويزا الإطار في لقطة متوسطة مقرّبة، لقطة بانورامية تتبعهما نحو اليسار.
صديق تيلد (بعيدا، بإصرار شديد) : لا يستطيع فعل ذلك سوى منتج له ما لك من شجاعة.
بايس (ينظر إلى الخلف، وهو يسير بعيداً عن الكاميرا) : هل هذه الساحرة الجميلة من الحريم أيضا؟
روزيللا (تتابع وهي تسير إلى الأمام في لقطة متوسطة، تنظر داخل حقيبتها بحثا عن شيء ما) : لنقل أنني مسؤولة إدارة تقريبا. (تخاطب جويدو الذي كان خلفها ثم تقدّم ورافقها. إنها تحتفظ لجويدو نبرة معتادة من التهكم الودود المليء بعدم الرضا) حسنا، وماذا عنك؟ هل تشعر بتحسن؟ هل حسنت العزلة أحوالك، هه؟ في الواقع تبدو متغيّراً بشكل شامل.
جويدو : نعم؟
روزيللا (تضحك، ثم تظهر اهتماما حقيقيا بجويدو) : كلا، حقاً كيف حالك؟ كنت خائفة قليلا. فعلت جيداً باستدعاء لويزا. لو أنك تعلم فقط كم سعدت لمجيئها إلى هنا !
جويدو (يرفع أكتافه) : ولكن.....
دومبير (بعيدا) : عن إذنك،.....
ينظر جويدو وروزيللا إلى الأمام باتجاه دومبير.
٤٣٨. دومبير، في لقطة مقرّبة متوسطة، يسارا؛ بايس يسير بعيداً في المنتصف.
دومبير :..... كنت أفضل عدم المجيء. حضوري ليس ضروريا.
يظهر جويدو في لقطة متوسطة مقرّبة، إلى اليمين؛ يستدير بايس وهو يعود إلى سيارته.
جويدو (يخاطب دومبير) : حسنا، الموضوع يعود لك.
بايس (يخاطب دومبير) : آه، كلا، يا صديقي. أنا أصر. أدخل سيارة كونوشيا. (يستدير ليخاطب صديقته التي تجلس في المقعد الخلفي.)
حبيبتي..... رجاء اخرجي. اذهبي مع الأخريات. (يخاطب جويدو.) جويدو أين زوجتك؟
جويدو : لا أدري. كانت هنا.
يخرج دومبير نحو اليمين، يدخل بايس إلى كرسي السائق، ويجلس جويدو في المقعد الخلفي، بينما تخرج الصديقة من الجهة المقابلة. تتحرك الكاميرا نحو لقطة متوسطة. ينظر جويدو وبايس إلى اليمين، باتجاه لويزا وروزيللا.
جويدو : روزيللا، ادخلي معنا !
بايس : هنا بقربي، يا روزيللا...
جويدو : لويزا....
٤٣٩. لقطة طويلة : تقف لويزا لوحدها، يمينا، تنظر بعيداً عن الإطار، العربات في الخلفية وعلى اليسار رجل يجلس على مقعد.
بايس (بعيدا) : أريد أن أخبرك قصة غريبة جدا.
تستدير لويزا، ولكنها تبدو غير راغبة في التحرك. تعبيرات وجهها شديدة الجدية.
٤٤٠. لقطة متوسطة مقرّبة : جويدو، ينظر عبر زجاج النافذة باتجاه لويزا.
جويدو : لويزا، تعالي !
بايس (بعيدا) : كان لي شقيقة ماتت صغيرة جدا.....
٤٤١. كما ٤٣٩. لقطة بانورامية تتبع لويزا تسير إلى اليسار في مؤخرة الإطار، تحديداً ليس نحو جويدو. لقطة جانبية لسيدة تدخن وتظهر في لقطة متوسطة مقرّبة.
بايس (بعيدا) :.... وفي إحدى الأمسيات، صورة شقيقتي كونسيزيوني النصفية تغيّر تعبيرها.
٤٤٢. كما في ٤٤٠. جويدو، الخائب الأمل، يحني رأسه.
بايس (بعيدا) : رجاءً ادخلي يا روزيللا.
٤٤٣. لقطة متوسطة : تسير لويزا باتجاه روزيللا التي تقف ناحية جانب الركاب وظهرها نحو الكاميرا.
بايس (بعيدا) : كانت وكأنها تريد تحذيري من خطر ما أو من تهديد.
لويزا (تخاطب روزيللا) : سأجلس في الكرسي الأمامي.
بايس (بعيدا) : وكما كنت أقول، بعد يومين أو ثلاثة قال لي عمي....
تدخل روزيللا ولويزا السيارة.
٤٤٤. لقطة متوسطة : جويدو وروزيللا في المقعد الخلفي للسيارة. يشير جويدو باستغراب لتغير مزاج لويزا. روزيللا تشير أنها أيضا لا تفهم هذا التغيّر.
بايس (بعيدا)... «تعالي إلى السوق معي يا صوفي. «كان عمي يمتلك إيسوتا ـ فراشيني».
٤٤٥. لقطة متوسطة لبايس عبر الزجاج الأمامي وهو يتكلم مع لويزا، التي كان يبدو عليها عدم الاستماع إليه.
بايس : كنت أسرد قصة أحد الهواجس. تنطلق السيارة بعيدا.
موقع السفينة الفضائية، ليلا.
٤٤٦. لقطة طويلة : حارس يلوّح ببطارية مضاءة في الأمامية. تظهر الأضواء الأمامية لسيارتين؛ تستدير السيارتان نحو اليمين، بينما تتبعهما لقطة بانورامية باتجاه أحد البرجين اللذين في طور البناء. تخلق حالة غريبة بفعل مجموعة من الأضواء ترافق الموسيقى الإلكترونية.
٤٤٧. لقطة متوسطة : سيارة بايس. بينما يخرج الركاب ينظرون إلى أعلى.
بايس (يضع عليه معطفه الواقي من المطر) : ماذا تقولون؟ عليكم أن تكونوا مجانين لتستمعوا إلى هذا المخرج ! ضعوا عليكم معاطفكم. هنالك رطوبة.
يتبع جويدو وروزيللا بايس الذي يسير إلى الأمام في لقطة متوسطة مقرّبة.

٤٤٨. لقطة طويلة من زاوية منخفضة : البرجان، وبينهما سلم يتلألأ على شكل خط متعرّج.

بايس (بعيدا) : ريناتو، أين أنت؟ ريناتو !

تنزل الكاميرا من أعلى إلى أسفل لتتساوى مع مستوى الأرض، حيث نرى عمالاً تصحبهم باقي المجموعة يزورون الموقع.

ريناتو (يتجه إلى الأمام) : هأنذا، يا سيدي. مساء الخير.

بايس (بعيدا) : علينا أن نكون مستعدين بحدود العشرين من الشهر. (يخاطب لويزا) تعالوا، تعالوا. (تدخل لويزا وبايس إلى الأرضية الأمامية اليمنى ويسيران باتجاه ريناتو.) انتبهوا. الأرض كلها مشققة. (يخاطب ريناتو، الذي يخلع قبعته.) يبدو أننا متأخرون عن جدول المواعيد.

ريناتو : كلا. إن الأمر يسير بشكل حسن. (يشير إلى أعلى.) لقد رفعناها حتى الآن سبعين مترا.

٤٤٩. تتحرك الكاميرا إلى الأمام تتبع روزيللا وجويدو في لقطة متوسطة، وفي ظل عميق.

جويدو : قولي لي، ما الذي ازعج لويزا؟ حالتها النفسية تغيرت فجأة أصبحت عصبية، وقحة.....

روزيللا : لا أدري. كانت سعيدة بحضورها لرؤيتك. ربما قلت شيئاً أزعجها.

لقطة بانورامية نحو اليسار تتبع روزيللا باتجاه لوحة على الزجاج استخدمت لتخلق صورة السفينة الفضائية.

جويدو (بعيدا) : كلا.

روزيللا (تتفحص الزجاج) : هاي، ما هذا؟

نرى روزيللا عبر الصورة الخيالية المرسومة على الزجاج. صديق تيلد في الأمامية، ظهره إلى الكاميرا.

صديق تيلد (مستديراً يميناً باتجاه جويدو) : اعتقد أن هذا مذهل بشكل غير عادي. هذا هو النموذج الذي من خلال التركيب يمكنه أن يعطي الإيحاء البصري بأن السفينة الفضائية مستقرة على منصة الإطلاق.

امرأة (بعيدا) : روزيللا !

لقطة بانورامية تتبع روزيللا وهي تستدير وتسير يمينا.

روزيللا : نعم، أنا آتية.

صديق تيلد : (بعيداً مخاطباً جويدو) أليس هذا صحيحا، يا جويدو.

جويدو (يستدير قليلاً نحو صديق تيلد) : نعم، هذا صحيح.

امرأة (بعيدا) : تستطيعون الرؤية من هنا من فوق. تعالوا إلى فوق. إنها سفينة الفضاء.

٤٥٠. يسير بايس إلى الأمام، في لقطة متوسطة تتبعه لويزا والآخرون.

بايس : وما الذي هناك؟ (لقطة بانورامية إلى اليسار على لويزا وهي تمر، في لقطة ظلية، خلف صورة أخرى مرسومة على الزجاج.)

إنه سلم الإطلاق لسفينة الفضاء. أهم مشهد في الفيلم. تعالوا إلى أعلى. لا خطر من ذلك. لا صور.

٤٥١. لقطة متوسطة بانورامية نحو اليسار من عند صديق تيلد وشقيقة لويزا يسيران إلى الأمام. صديق تيلد يجهز نفسه لالتقاط صورة.

صديقة تيلد : واحدة فقط !

تيلد (ببذاءة) ما الذي ينوي زوجك فعله؟ هل هو يصنع.....

٤٥٢. تيلد في الأرضية الأمامية اليمنى، تعود نحو الكاميرا. تستدير لويزا لتنظر إليها في لقطة متوسطة.

تيلد :.... فيلم من أفلام الخيال العلمي؟

لويزا : كيف لي أن أعرف؟ اسأليه.

لقطة بانورامية نحو اليسار تتبع الامرأتين وهما يتبعان الباقين.

تيلد : كتب له جيانا كارلو قصة مذهلة.....

٤٥٣. لقطة بانورامية تتبع مجموعة من الناس في لقطة طويلة ظلّية.

الأرضية الأمامية والوسطى تشغلهما الأضواء والأشكال غير المحدّدة الشبيهة بالأطر.

تيلد :.... حول مارشانز.

شخصيات مختلفة تنادي جويدو. خلال هذه اللقطة تبدو تعليقاتهم غير واضحة بمعظمها. تستمر اللقطة البانورامية بينما تبدأ المجموعة بالصعود إلى السلالم، يمينا. تظهر نماذج لسفن الفضاء في الأمامية. تتحرك الكاميرا إلى اليسار / بينما تتابع اللقطة البانورامية لتظهر الصعود، عبر وفوق السقالة.

امرأة : ماذا ستفعل بمدينة الملاهي هذه؟

بايس : أنت لا تدرين كم كانت صعبة هذه المهمة. لم ترض شركة مقاولات واحدة أن تأخذها على عاتقها. إنها مستقرة كلياً على الرمال. يا سيزارينو. كم قنطاراً أخذت من الحديد المسلح؟

٤٥٤. لقطة طويلة من زاوية منخفضة : المجموعة تصعد السلالم، بعيداً عن الكاميرا. لقطة من الأسفل إلى الأعلى توحي بشدة ارتفاع السلم.

سيزارينو : قناطير؟ أطنان ! ٤٠٠ طن يا معلم.

كونوشيا : يا معلم، أستأذنك. سوف أتوقف عند أول محطة. فأنا أصاب بنوبات من الدوار.

٤٥٥. لقطة من زاوية مرتفعة : المجموعة تصعد باتجاه الكاميرا. الجزء الأسفل من جسد بايس في الجزء الأمامي. لقطة متوسطة له وقد تبعته شقيقة لويزا وصديقها.

صديق لويزا : بثمانين مليون لير باستطاعتك أن تشتري على الأقل عشر شقق.

شقيقة لويزا : إنه كوخ له مظاهر الأبهة، مثله تماما. إنها صورته النصفية.

بايس (بعيدا) : شقيقة الزوجة الصغيرة شديدة مع مخرجنا. ربما هي تحبه.

تسير السيدتان فتدخلان بلقطة متوسطة مقربة.

شقيقه لويزا : مغرمة؟ كل صبح وكل مساء أصلي لله كي لا ينتهي الأمر بي وأتزوج رجلاً مثله.

تسير باتجاه اليسار خارج الإطار.

صديقة لويزا : هاي، ماذا نفعل الآن؟ هل علينا أن نتسلق أكثر؟ لقطة بانورامية خفيفة نحو اليسار تظهرها وهي تسير إلى أعلى بعيداً عن الكاميرا. كاميرا عامودية نحو الأعلى باتجاه ظهر بايس.

بايس: يسعدني أن أحملك إلى أعلى.

٤٥٦. لقطة طويلة من زاوية مرتفعة : الهبوط إلى الأرض. كونوشيا إلى اليسار، ينحني على حاجز، يجلس سيزارينو على السلالم، يدلك قدميه. دوميير وتيلد إلى اليمين، يسيران إلى أسفل، بعيداً عن الكاميرا.

كونوشيا : عندما أفكر أنه جعلني أدفع ٨٠ مليون لهذا الهيكل !

أقول لنفسي ستارة المسرح الخلفية الحسنة الألوان كانت ستكون أفضل.

سيزارينو : ستارة مسرح خلفية ! أيام جدي كانوا يستعملون ستارة مسرح خلفية، هل هذا هو المبلغ يا كونوشيا؟

لقطة بانورامية نحو اليسار تظهر مستوى الأرض من زاوية عالية جداً: جويدو، روزيللا وسيارة. روزيللا تضحك.

٤٥٧. لقطة متوسطة مقربة من الجانب : لويزا، تنظر إلى أسفل، مأخوذة بأفكارها.
أنريكو (بعيدا) : يا لويزا....
بينما تستدير لويزا، لقطة بانورامية يساراً نحو أنريكو.
أنريكو : هل تشعرين بالبرد؟ خذي سترتي.
لويزا (تستدير بعيداً عنه) : كلا، كلا، شكرا. في حالتي هذه أعتقد أنه من الأفضل أن نذهب إلى الفندق الآن.
صوت طائرة تمر فوق رؤوسهم. تنظر لويزا إلى أعلى. يسير أنريكو خلفها تماما.
أنريكو : هل أصابك مكروه؟ أصبت بالحزن فجأة. (يجلس على السلالم خلفها نحو اليمين. تأخذ مجة من سيجارتها.) أليس هذا ما حدث؟
لويزا (تبتسم بمرارة وتهز رأسها) : كلا. أنا لست حزينة بتاتا.
لقطة بانورامية تتبعها وهي تسير نحو اليسار، وتتوقف عند حاجز.
بايس (بعيدا، يخاطب الآخرين) : يبدأ الحديث بمشهد الكرة الأرضية.
٤٥٨. لقطة طويلة من زاوية مرتفعة جداً : أحد مستويات البناء عبر السقالات. بالكاد يمكن تمييز بايس والآخرين.
بايس :.... مدمرين كلياً بسبب الحرب النووية الحرارية.
٤٥٩. لقطة مقربة متوسطة : أولاً ينظر أنريكو إلى أسفل، ثم إلى اليسار، باتجاه لويزا.
بايس (بعيدا) : في هذا....
انريكو : كان جويدو سعيداً عندما رآك... حقا.
بايس (بعيدا) :.... يبدو وكأنها سفينة نوح الحقيقية.... هذه السفينة الفضائية....
٤٦٠. لقطة طويلة : جويدو يسير نحو اليمين، عمال يلفون شرائط التوصيلات على بكرة في الأرضية الأمامية يسارا. لقطة بانورامية نحو اليمين تتبع جويدو. تظهر روزيللا في لقطة جانبية، تنظر إلى أعلى، لقطة متوسطة مقربة : جويدو يقف في الخلفية وينظر إلى أعلى.
بايس (بعيدا) :.... إنه بهذا يحاول الهروب من الطاعون الذري. باقي الإنسانية يتطلع إلى مرفأ آمن على سطح كوكب آخر.
هنالك أكثر من ١٠,٠٠٠ زيادة... ربما ١٥,٠٠٠ ! هل تفهم.... جماعة مأساوية هي التي تترك المكان....
روزيللا (بتهكم، تنظر إلى جويدو) : اسمع ! هل سنرى فعلا كل ذلك في فيلمك؟ يا للسماء ! يرفع صوته ! لقد صمم على أن يخيف كل واحد حتى الموت. لقطة متوسطة مقربة، تتحرك الكاميرا نحو روزيلا وهي تسير إلى الأمام. لقطة بانورامية نحو اليمين لجويدو في لقطة متوسطة. هنالك سيارة بينهما.
جويدو (منزعجا) لما لا؟ هل تحبين القصص التي لا يحدث بها شيء، أيضا؟ (لقطة بانورامية لجويدو وهو يسير يمينا، بعيداً عن الكاميرا، في لقطة مطولة وسقالات وأضواء في الخلفية.) حسنا، في فيلمي كل شيء يحدث... حسنا؟ أنا أضع كل شيء فيه.
٤٦١. لقطة مقربة متوسطة : روزيللا، خجله قليلا.
جويدو (بعيدا) حتى البحار يقوم برقصة نقرية. أيها البحار... تعال إلى هنا !
البحار (بعيدا) : كلا، كلا، كلا، كلا....
٤٦٢. كما في ٤٦٠. البحار، عامل كبير في السن، يأتي نحو جويدو، يحمل وعاءً من الماء.
جويدو (بنزق وغضب) : دعنا نرى ما تعلمت في أمريكا !
كلا لا أريد أي ماء. ارقص ولسوف أعطيك دورا. ارقص !
يغني البحار بلا نغمة ويقوم ببضع خطوات راقصة، في لقطة مطولة تتقدم شاحنة نحو الخلفية.
٤٦٣. كما في٤٦١. تبتسم روزيللا بحنان بالغ، ثم تنظر باتجاه جويدو، في لقطة متوسطة مقربة تسير معها وهي متجهة نحوه.
روزيللا (بلطف) : ما الذي يزعجك يا جويدو؟ ما الذي يحدث لك؟
٤٦٤. لقطة متوسطة مقربة : جويدو في الأرضية الأمامية يمينا، يمسك بعامود. البحار يرقص في الخلفية على اليسار.
جويدو : روزيللا توقفي عن الكلام الذي يوحي وكأنك شقيقتي الكبرى. (يستدير ويسير بعيدا) لا أحبك وأنت تفعلين هذا.
البحار (بعيداً في صوته العجوز الأجش) : سيدي المخرج.. ما هو الدور الذي سأقوم به؟
يستدير جويدو، يبتسم، يجلس.
البحار (بعيدا) : السيد المخرج...
جويدو : ما الذي يدور في فكر لويزا عني؟ ما الذي تريد أن تفعله؟
البحار (بعيدا) :.... ما الدور الذي سأحصل عليه؟ ما الدور الذي سأحصل عليه؟
جويدو : اذهب بعيدا، أيها البحار. (بتململ شديد) اذهب بعيداً !
٤٦٥. يستدير البحار ويخرج، الخلفية يسارا؛ في لقطة متوسطة مقربة تشعل روزيللا سيجارة وتنظر إلى أسفل باتجاه جويدو.
روزيللا (باهتمام الأصدقاء) : أتعرف أن لويزا لا تتكلم كثيرا.... حتى ولا معي أنا، أعز صديقة لها. أنا لا أعلم في الواقع ماذا تريد أن تفعل. إنها إنسانة مضطربة. تقول شيئاً هذا اليوم وفي اليوم التالى شيئاً آخر. لسوء الحظ، الشيء الوحيد الذي تريده هو أن تكون بخلاف ما أنت عليه.
٤٦٦. لقطة متوسطة من زاوية مرتفعة : جويدو يتكئ على مرفقيه، من منظور روزيللا.
جويدو : ولكن لماذا؟
روزيللا (بعيدا) : لماذا؟ هذا الخطأ نرتكبه جميعا.
جويدو (ينظر إلى أعلى باتجاهها) : هذا الرجل اللطيف، هل يتلاعب بعواطفها؟ أم هل هو يحبها؟
روزيللا (بعيدا، بتهكم) : هذا يناسبك تماما، أليس كذلك؟ هذا يريح ضميرك المعذب. (ينظر إلى أعلى باتجاه البرج.) يالك من إنسان جلف ! أيها المسكين أنريكو.
٤٦٧. كما في ٤٦٥، تخطو روزيللا إلى الأمام.
روزيللا : إنه انسان أخرق وسريع التأثر كما يبدو لكل من لاحظه. يلتصق بها.... يسمع شكواها.... يرافقها.
٤٦٨. كما في ٤٦٦. يرتفع جويدو ليصبح في وضع الجالس ويرفع رأسه. وجهه مختفٍ تماماً في إطار قبعته.
روزيللا (بعيدا) : إنه صديق جيد جدا.
جويدو : اعتقدت أنني فهمت الأشياء بوضوح. أردت أن أضع فيلماً صادقاً، دون أي كذب. اعتقدت أن لدي شيئاً بسيطا.... بسيط جداً لأقوله. فيلماً يساعد ولو قليلاً كل الناس..... قد يساعد.... أن يدفن وإلى الأبد كل ما هو ميت ونحمله في داخلنا (يتنهد بعمق، يقف من الجانب، وجهه غير واضح تظلله ظلال عميقة.)
(تشاهد سقالات وأضواء خلفه.) وبدلاً من ذلك فأنا الذي لا أملك الشجاعة لأدفن أي شيء. (يهندم قبعته وينظر إلى أعلى.) الآن... عقلي برمته مضطرب.... هذا البرج الذي عليَّ أن أتعامل معه.... لقطة بانورامية وهو

يخطو بعيداً عن الكاميرا.) لا أدرى لماذا اصبحت الأمور على هذا الشكل؟ أين أخطأت؟

٤٦٩. كما ٤٦٧. روزيللا تاخذ مجَّة من سيجارتها.

جويدو : (بعيداً وكأنه يغرّد) : في الحقيقة ليس لدي ما أقوله ولكنني أريد أن أقوله على أي حال.

٤٧٠. كما في ٤٦٨. جويدو في لقطة متوسطة، في الأرضية الأمامية يميناً، يستدير باتجاه روزيللا، شاحنات تمر في الخلفية.

جويدو : وأرواحكم، لماذا لا تساعدني؟

٤٧١. لقطة مقربة : روزيللا.

جويدو (بعيدا) : لقد قلت دائماً إنها كانت محملة برسائل لي. حسنا، عليها أن تبدأ العمل.

روزيللا : لقد قلت لك يا جويدو. (تستدير بعيدا) موقفك منها خطأ. (تسير وتستدير بعصبية، في لقطة متوسطة مقربة.) أنت إنسان فضولي.... فضولي بشكل طفولي. وعندك الكثير من التحفظات... أنت بحاجة إلى العديد من الضمانات.

جويدو (بعيدا) حسنا.... ولكن ما الذي تقوله لك؟

روزيللا (تنظر باتجاه جويدو) : إنها تقول نفس الأشياء، حتى الآن. إنها أرواح معقولة. تعرفك جيداً جدا.

تتحرك الكاميرا ببطء إلى الداخل نحو لقطة مقربة لروزيللا.

جويدو حسنا؟

روزيللا : تقول إنك حر.. ولكن عليك أن تختار، ولم يتبق لديك الكثير من الوقت.

٤٧٢. لقطة مقرّبة متوسطة : جويدو.

روزيللا (بعيدا): عليك أن تفعل ذلك سريعا.

يبتسم جويدو قليلاً ابتسامة شك.

٤٧٣. لقطة طويلة ترتفع إلى أعلى حتى تصل إلى الأبراج. نرى المجموعة تتسلق السلالم.

صوت رجل (بعيدا) : جويدو ! جويدو ! هل ستصعد أم لا؟

غرفة جويدو في الفندق، ليلا.

٤٧٤. لقطة متوسطة : جويدو في الفراش، يمص نهاية خنصره. صوت خطوات. دون سابق إنذار يطفئ مصباح السرير، بينما تتحرك الكاميرا في لقطة متوسطة مقرّبة. يتظاهر بالنوم. صوت باب يفتح.

٤٧٥. تأتي إضاءة حادة من الخلف، في لقطة متوسطة تفتح لويزا باب الحمام، تتوقف، ثم تنظر باتجاه جويدو. تطفئ ضوء الحمام. لقطة بانورامية تتبعها وهي تسير إلى اليسار، وهي تنفث سيجارتها، تنظر بين الفينة والأخرى باتجاه جويدو. تمر خلف الفاصل الزجاجي المحفور، ثم ترمي بنفسها على كرسي.

٤٧٦. كما في ٤٧٤. يتحرك جويدو كردة فعل على الضوضاء.

٤٧٧. كما في ٤٧٥. تنظر لويزا نحوه بغضب، ثم تتابع التحرك يسارا. عندما تترك الإطار، يظهر انعكاسها، من الخلف في مرآة.

٤٧٨. لقطة متوسطة مقربة من زاوية منخفضة للويزا من الجانب وهي تطفئ مصباح سريرها. تغطيه بمجلة. ترفع سماعة الهاتف.

لويزا (العامل الهاتف) اعطني الغرفة ٣٢٠.

صوت عامل الهاتف : ما زال في الخارج.

لويزا : آه... حسنا. شكرا.

تضع السماعة مكانها. تنظر عبر المكان إلى جويدو. تأخذ كأسا. لقطة بانورامية تتبعها وهي تسير بعيداً عن الكاميرا نحو المائدة، حيث تملأ كأسها بالمياه المعدنية، في لقطة طويلة، اخذت تقلب إحدى المجلات. ثم لقطة بانورامية نحو اليسار تتبعها نحو المكتب حيث توجد حقيبة يدها.

٤٧٩. لقطة متوسطة مقربة من فوق أكتاف لويزا وهي تفتح علبة الأدوية. تتردد عندما تلاحظ بالقرب من حقيبة يدها صورة كبيرة لها تبتسم ابتسامة عريضة، وشعرها طويل. تلتقط الصورة، تنظر نحو اليسار باتجاه جويدو، ثم تضع الصورة مكانها. تأخذ قرص دواء وتغسله بالماء.

٤٨٠. لقطة طويلة : جويدو في السرير، في الظلام. ينظر باتجاه لويزا.

جويدو : ما بالك؟ هل يؤلمك رأسك؟

لويزا (بعيدا) : كلا. إنه مهدئ.

جويدو : هل تتناولينه باستمرار؟

٤٨١. لقطة طويلة : لويزا من الجانب جالسة على المكتب، تقفل حقيبة يدها.

لويزا : أحيانا. حتى أنام. (تسير إلى الأمام، تجلس على حافة سريرها، ظهرها نحو الكاميرا، في لقطة متوسطة تخاطب جويدو بتهكم.) ما الذي يشغل بالك الآن؟ تخلع السترة الصوفية التي تلبسها فوق قميص النوم، ثم تتمدد في السرير، وترفع الغطاء عليها وتبدأ في قراءة إحدى المجلات.

٤٨٢. لقطة متوسطة مقرّبة : جويدو ورأسه على المخدة. صوت لويزا وهي تتصفح المجلة.

٤٨٣. لقطة متوسطة مقربة : لويزا من الجانب، تدخّن. وبينما هي تستدير لتطفئ سيجارتها، تنظر باتجاه جويدو، تخلع نظارتها، ثم تتمدد إلى الخلف ضاحكة.

٤٨٤. كما في ٤٨٢.

جويدو (يبتسم ابتسامة باهتة) : ما بالك؟

لويزا (تضحك، بعيدا) لا شيء. ولكن ياليتك تستطيع أن ترى نفسك؟

٤٨٥. كما في ٤٨٣. تتابع الضحك.

جويدو (بعيدا) : لماذا تضحكين؟

لويزا (بمرارة وغضب متزايدين) : لا أعتقد أنني باستطاعتي أن أخدعك يوما ما. ليس لأي سبب سوى أنني سأضطر أن أعيش متحملة تفاهة أن أكذب وأن أجاهد لأن أخفي ذلك الكذب.

٤٨٦. كما في ٤٨٤.

لويزا (بعيدا) : ولكن من الواضح أنك تستسهل الموضوع.

جويدو : اسمعي يا لويزا... أنا سعيد لقدومك. ولكن رجاء... أنا متعب جدا. أنا نعس. يدير ظهره.

٤٨٧. كما في ٤٨٥.

لويزا (بفظاظة، تطفئ مصباحها) : إذن نم ! مساء الخير.

خلال ما تبقى في هذا المشهد جويدو ولويزا كلاهما يكادان لا يظهران في الظلام.

٤٨٨. لقطة متوسطة : جويدو من الخلف.

جويدو (يتنهد بعمق، ثم يتكلم بقوة وعاطفة متزايدة) : لا أدري ما الذي تتوقعين رؤيته، أو اكتشافه في حياتي من خلال مسخ كل شيء وتحويله إلى سرقة حقيرة من إناء الكعك. ولكن ما الذي تعرفينه عن حياتي... عما يزعجني... وعما لا يزعجني.....

٤٨٩. لقطة متوسطة : لويزا من الخلف.

جويدو (بعيدا) : ما الذي تعرفينه عني؟

لويزا : أعرف فقط الذي تدعني أراه.

٤٩٠. كما في ٤٨٨. يستدير جويدو ويواجه الكاميرا.

جويدو : وما الذي أدعك ترينه، هه؟ تفضلي... قولي لي ما الذي ترينه. ما الذي تتوقعين إنجازه من أحكامك الأخلاقية؟

لويزا (بعيدا) : لا أتوقع أن أحقق أي شيء. أعرف أننا قد علقنا في نفس الموقع لسنوات. انت الذي دائما يريد البداية من جديد. تطلب مني العودة في كل مرة وتعتقد دائما أنه باستطاعتنا أن نبدأ ثانية.

جويدو (ينهض غاضباً من على المخدة) : ليكن هذا واضحاً مرة وإلى الأبد. لا أريد أن أبدأ أي شيء من جديد، هل تسمعينني؟ (يصرخ) ولكن ما الذي أنت....

٤٩١. كما في ٤٨٩. تستدير لويزا باتجاه جويدو، ناهضة من على مخدتها.

جويدو (بعيدا) :.... تريدينه مني؟

لويزا (تصرخ، بكراهية) : انت ! لماذا تركتني أحضر إلى هنا؟ ماذا أفيدك أنا؟ ما الذي تستطيع أخذه مني؟ ما الذي تريده مني؟

٤٩٢. لقطة طويلة : غرفة النوم، سرير جويدو في الجزء الأمامي. جويدو ولويزا يحملقان في بعضهما. ثم يديران ظهريهما لبعض (أولاً لويزا، ثم جويدو) يسمع صوت حفيف أغطيتهم الغاضب. خفوت ضوء تدريجي نحو السواد.

مقهى في الساحة العامة، نهارا.

٤٩٣. تبدأ اللقطة من خلف رأس امرأة، لقطة متوسطة مقربة، لقطة بانورامية نحو اليسار على طاولات المقهى الفارغة تقريباً، وموقع الفرقة في الخلفية، والفندق الذي يلوح في الخلف والشمس الساطعة.

نادل يسجل طلب أحد الزبائن في الفسحة الوسطى. موسيقى : «كارلوتاز جالوب». اللقطة البانورامية تستمر نحو اليمين : مجموعة من كراسي القش العالية الخلفية، رجل يقرأ صحيفة. تتحرك الكاميرا نحو اليسار ثم لقطة بانورامية نحو اليمين تتبع عربة وحصان يظهران في الخلفية ويتابعان التوجه يميناً، خلف ما في الكراسي المصنوعة من القش. الحصان مزيّن بريشة بيضاء؛ والعربة معلق عليها ستائر بيضاء. عندما تتوقف تملأ الإطار بالقرب من الساحة. تظهر كارلا وهي تلبس ثوبها المبالغ به الذي ظهرت به في المشهد الأول ثم تحاسب سائق العربة.

٤٩٤. لقطة طويلة : جويدو (غير الحليق)، لويزا وروزيللا يجلسان إلى المائدة تحيط بهما موائد عديدة فارغة. جويدو يقرأ مجلة. ينظرون جميعا إلى أعلى. يختفي جويدو خلف مجلته.

٤٩٥. تسير كارلا إلى الأمام وهي تهتز اهتزازاتها المعهودة في لقطة متوسطة، تبتسم وتنظر يميناً ويسارا، حتى تتوقف عن السير وعن الابتسامة، في لقطة متوسطة مقربة. لقد رأت جويدو ولويزا.

٤٩٦. لويزا في لقطة مقربة، تشرب. تتوقف عن الشرب وتأخذ في الحملقة عندما تلاحظ وجود كارلا.

٤٩٧. لقطة مقرَبة : كارلا، تنظر حولها لا تدري ما تفعل.

٤٩٨. لقطة طويلة : كارلا تسير بعيدا، لا تدري إلى أين تهرب. في وسط مسيرتها، تؤخر وقع أقدامها، وكأنها تسير بحركة بطيئة. ثم تقرِّر مرة ثانية السير إلى الأمام وهي تهز جسدها كالمعتاد.

لقطة بانورامية تتبعها وهي تسير إلى اليسار بين الموائد الخالية وأخيرا تستقرعلى إحداها.

٤٩٩. لقطة مقربة : تبتسم لويزا ابتسامة تهكمية، ثم تأخذ مجّة من سيجارتها. تتحرك الكاميرا إلى الخلف تظهر جويدو بالقرب من لويزا في لقطة متوسطة مقرّبة.

لويزا : استرح ! لقد رأيتها ليلة أمس فور وصولي.

جويدو : (يرفع رأسه من على المجلة وكأنه لم يسمع أو يلاحظ) : همهم؟ (ثم ينظر باتجاه كارلا، ويهز رأسه ببطء، معبرا عن صبره الذي لا حدود له.) أقسم لك، يا لويزا......

لويزا (تقاطعه بعنف) : لم أسألك أي سؤال. لا أريد أن أعرف شيئا. ولكن أرجو أن توفرّ علَيَّ الإحراج الذي يسببه لي سماعك وأنت تقسم وتكذب كالعادة.

يتنهد جويدو معذبا.

٥٠٠. جويدو ولويزا في الأرضية الأمامية، لقطة متوسطة مقربة، ظهراهما نحو الكاميرا، روزيللا على الجانب الآخر لمائدتهما؛ كارلا على مائدتها في لقطة جانبية، لقطة طويلة، تجلس مستقيمة إلى أعلى. تستدير روزيللا لترى كارلا.

روزيللا : هل هي مولودة في شهر مارس أم أبريل؟ بها كل صفات مواليد برج الحمل. إنها فعلاً شكل الحمل.

لويزا (بسخرية) : أعرف بالضبط نوعية هذه المرأة !

تستدير روزيللا نحو لويزا وتضحك؛ جويدو يحاول قراءة مجلته.

روزيللا : نعم؟ إنها بالضبط ذلك النوع من النساء الذي يسعى لأن يكون رفيقاً جيداً للرجال الضعفاء، الفاقدي العامود الفقرى الذين لا يدرون مايفعلون. تهز أصبعها نحو جويدو.

٥٠١. كما في ٤٩٩. ينظر جويدو نحو مجلته. ثم ينظر إلى أعلى.

جويدو (متوسلا) : لويزا... لم أكن أدري. أراها الآن للمرة الأولى، مثلك تماما. ولكن حقا، في مكان كهذا، حيث يأتى كل الناس، فليس ما يفاجئ أن تجد هذه الروح المسكينة اليس كذلك؟ (تنظر لويزا إلى جويدو نظرة غاضبة) آه، إذاً هذا هو السبب الذي جعلك منذ ليلة البارحة تجعليني أعيش وقتاً صعبا. لماذا لم تقولي ذلك مباشرة؟ (يطوي مجلته) وعلى أي حال فإن أكثر ما يهينني، هو فكرة أن يعتقد الناس أنني أرافق امرأة تلبس مثل هذه الثياب ! ألا ترين كيف تزيّن نفسها؟ يضع جويدو نظارة الشمس على عينيه.

روزيللا (بعيدا) : تعالوا، لنذهب نتمشى.

جويدو : دعينا لا نتكلم عن هذا مرة ثانية يا لويزا. لقد انتهى الموضوع منذ ثلاث سنوات... انتهى.... هذا كل شيء !

تتبدل الموسيقى نحو نغمة ٨١/٢ الرئيسية، تعزف بعزوبة.

لويزا (بمرارة) : انه يدفعني نحو الجنون. إنه يتكلم وكأنها حقيقة توراتية، وكأنه الصدق المجسّم. ولكن انظرى اليه ! وهو يعتقد أنه هو الذي على صواب ! (بينما توجه هي الكلام إلى جويدو، يزداد غضبها، ينظر هو إلى الأمام مباشرة، يلعب بنظارته، يتنهد، يربت أنفه بضع مرات.) كيف تستطيع العيش هكذا؟ لا يصح الكذب كل الوقت، لا تعطي فرصة للناس ليدركوا ما هو حقيقي وما هو كاذب. هل من المعقول أن الأمور تتساوى كلها لديك..... كل شيء؟

(تستدير نحو روزيللا.) سامحيني. أنا أعرف.... أنا أعرف. أنت على صواب

أنا إنسانه مملّة. يا لقدري البائس.... أن ألعب دور الزوجة من الطبقة الوسطى، المرأة التي لا تفهم شيئا. ولكن ماذا علي أن أفعل؟ قولي لي ما الذي عليّ أن أفعله. لا أستطيع أن أسخر من الموضوع كما تفعلين أنت.

روزيللا (بعاطفة، بعيدا) : كلا، يا عزيزتي، أنا لا أسخر من الموضوع.

لويزا (موجهة الكلام إلى جويدو) : ماذا تقول لامرأة كهذه؟ بماذا تحدثها؟ (تضحك بمرارة.)

٥٠٢. لقطة مقربة : لويزا تشرب.

لويزا : أكثر ما يقرفني أنك جعلتها جزءاً من حياتنا؛ أنها تعرف كل شيء عني وعنك. تلك الساقطة ! (تصرخ) يا بقرة !

٥٠٣. لقطة متوسطة : جويدو إلى اليسار، ظهره نحو الكاميرا، لويزا في المنتصف، روزيللا إلى اليمين، تمسك بيد لويزا لتهدئتها.

جويدو وروزيللا : لويزا !

روزيللا (تخاطب جويدو) : أنت مزعج فعلا، كما تعلم !

٥٠٤. لقطة متوسطة مكبرة : جويدو من الجانب، ثم مواجهة من الأمام. يبدو وكأن لديه فكرة ما.

جويدو يخاطب نفسه : ومع ذلك....

ينزلق في كرسيه إلى أسفل، يرخى ذقنه على يديه، يبتسم وقد أخذته النشوة بالذات. صوت امرأة تغني غناءً عذبا.

٥٠٥. لقطة طويلة : كارلا إلى مائدتها، من الجانب. تتحرك الكاميرا إلى الداخل نحو لقطة متوسطة مقرّبة، وهي تتمايل بلطف على أنغام الموسيقى، ترتفع إلى أعلى على كرسيها وهي ترفع صوتها جذلى بأغنيتها.

لويزا (بعيدا) : كم تجيدين الغناء، يا كارلا !

تستدير كارلا وتبتسم باتجاه لويزا.

كارلا (واقفة) : آه كلا. أنا لست سوى هاوية.

لويزا (بعيدا) : وكم أنت حسنة المظهر !

تدخل لويزا إلى الإطار من اليسار. في لقطة متوسطة مقربة، تواجه السيدتان بعضهما البعض، تبتسمان بحرارة.

لويزا : لكم تمنيت أن ألتقي بك منذ زمن بعيد.

كارلا : وأنا كذلك، تمنيت أن ألقاك.

يمسكان بالأيدي، يقبلان بعضهما على الخدين، ثم يشعّان سعادة، ينظران باتجاه جويدو، تصبح الموسيقى مفعمة أكثر بالحيوية.

٥٠٦. لقطة طويلة : ينحني جويدو إلى الخلف بسعادة في كرسيه، وقدماه في الأعلى على المائدة. يأخذ بالتصفيق استحسانا.

٥٠٧. كما في ٥٠٥. كارلا تضحك.

لويزا : كم أنت أنيقة الملبس !

كارلا : أنت الأنيقة.

لويزا : (تنظر نحو قميصها الشديد الصرامة) : آه، كلا !

تسير المرأتان إلى الأمام، أنغام الموسيقى، تلاحقهما الكاميرا في لقطة متوسطة مقرّبة.

كارلا : هل تعلمين..... بصراحة.... أنا سوقية إلى حد ما.

لويزا : ولكن ماذا تقولين؟ أنت راقية جداً !

كارلا : هل تعجبك ثيابي؟ أنها شيء صغير وجدته في «فوج» (١).

لويزا : (تتبادل جانبي الإطار مع كارلا بينما تصبح مشيتهما أشبه بالرقص ! آه حقا؟

كارلا : لو تعلمين كم بحثت قبل أن أجدها.

لويزا : آه !

كارلا : ولكن عندما تضع كارلا في رأسها فكرة.....

تضحك المرأتان.

٥٠٨. لقطة طويلة : تتبع الكاميرا كارلا ولويزا وهما ترقصان من اليمين إلى اليسار بين الموائد.

مطبخ البيت الريفي، فانتازيا حريم جويدو التي يحلم به.

٥٠٩. لقطة مقرّبة : وعاء ضخم يغلي على الموقد.

تأتي لويزا لتحمله إلى الخارج. لقطة بانورامية تتبع اليدين، ثم ترفع الكاميرا عمودياً نحو وجه لويزا من الجانب، لقطة متوسطة مقرّبة. شعرها مغطى بمنديل، تلبس الثوب الأسود البسيط لسيدة ريفية.

لويزا (تبتسم بسعادة بالغة) : ها هو ذا !

نساء آخرون (بعيدا) : ها هو ذا ! ها هو ذا ! إنه جويدو !

الموسيقى، خليط من الألحان الرئيسي ٨١/٢، يتحول إلى صوت بوق.

لقطة بانورامية تتبع لويزا وهي تسير يمينا. نرى الآن مطبخ البيت الريفي (نفس المطبخ الذي يحدث فيه مشهد حمام النبيذ. ٢٢٦ ـ ٢٤٧)، بعض النساء الأخريات، آلة الهارب، ملاءة سرير معلقة. تتراكض النساء نحو الباب في الخلفية.

٥١٠. لقطة طويلة : جويدو يأتي عبر الباب، ذراعاه ممتلئتان بالهدايا. الثلج يتساقط في الخارج.

جويدو : مساء الخير، أيتها النساء. (المربية في الثوب الأبيض تركض وتغلق الباب خلفه) اقفل الباب ! الجو بارد. هنالك عاصفة ثلجية عنيفة.

يسير جويدو نحو لقطة متوسطة مقرّبة، بينما تتجمع النساء من حوله. بإمكاننا أن نرى رأس الممثلة من الخلف في الأرضية الأمامية اليمنى.

الممثلة (تتكلم الفرنسية بهستيرية) : هل كانت رحلتك موفقة؟

جويدو (يخاطب جميع النساء) : كيف حالكن؟ هل أنتن جميعاً بخير؟ رجاء..... هنالك اسم مكتوب على كل لفافة. لا تخلطوها.

الممثلة (تتكلم في نفس الوقت مثل جويدو) : آه، مثل هدايا الأطفال ! آه، إنه يستحق العبادة، ما أعذبه؟

جويدو (يسلم لفافة يمينا) : هذه لكاترينا.

٥١١. لويزا في الأرضية الأمامية، في لقطة متوسطة مقرّبة، تستدير مباشرة نحو الكاميرا بابتسامة مشرقة. خلفها المائدة المستطيلة، امرأة أخرى، وفي لقطة طويلة وعدسة ناعمة، جويدو.

لويزا : إنه رائع ! تضع على وجهها تعبيرا لطيفا وترفع كتفيها تعبيراً عن السعادة.

٥١٢. لقطة بانورامية تتبع جويدو يسير نحو اليسار، في لقطة متوسطة. يسلم رزمة لشقيقة لويزا، التي لطخت جبهتها بالفحم.

جويدو : وهذه لشقيقة زوجتي العزيزة.......

شقيقة لويزا (تقبل جويدو، تأخذ ذراعه ويسيران نحو اليسار) : شكرا.

جويدو :.... التي تعلمت أخيراً أن تحبني لأنها فهمت أن الأشياء يجب أن تكون كذلك.

خمار أبيض يلوّح به بين جويدو والكاميرا. يعاود ظهوره بضع مرات خلال اللقطة.

شقيقة لويزا : سوف نحضر حمامك فورا.

لقطة بانورامية تتبع اللفة في يد جويدو وهو يقدمها يسارا. تظهر خلف الهارب.

جويدو : جلوريا. هاك ما طلبته.

لقطة بانورامية نحو اليسار حيث تعزف جلوريا على الهارب.

جلوريا : آه، شكرا. يجب أن أكلمك يا جويدو.

بينما تتابع اللقطة البانورامية نحو اليسار، نرى كارلا تسير إلى أسفل السلالم تأكل العنب، تلبس ياقة ريش بيضاء على ثوب أبيض خارق للعادة مزيّن بريش النعام.
كارلا (تشير إلى جلوريا) : أعرف ما الذي تريد أن تقوله لك تلك المخلوقة. (تسير نحو لقطة متوسطة مقرّبة مبتسمة بدفء.) ولكن الآن علينا أن نرسلها بعيداً لأنها سوف تصاب بالغيرة.
جويدو (بعيدا، مخاطباً كارلا) : ماذا تفعلين في الأعلى؟
كارلا : ذهبت لأكون مع هؤلاء الفتيات البائسات.
بينما تستمر اللقطة البانورامية نحو اليسار، تترك كارلا الإطار. نرى نساء أخريات، بما فيهن سراجينا، ومجموعات كثيرة أخرى. تحمل لويزا وعاء ضخماً ثقيلا.
كارلا (بعيدا) : من المفترض كن سيبقين لوحدهن كل الوقت لولا وجودي أنا. تتوقف اللقطة البانورامية على الممثلة، في لقطة متوسطة مقربة.
الممثلة (بالفرنسية، بازدراء) الدور لا يناسبها. إنها ليست سوى امرأة عادية من الطبقة الوسطى، لا تنتمي لأية طبقة.
حركة الكاميرا إلى الأمام تتبعها باختصار. تدخل لويزا الإطار من اليمين في لقطة طويلة. لقطة بانورامية تتبعها نحو اليسار.
لويزا : اتركيه لوحده. هذا يكفي الآن ! إنه متعب. (تضع الإناء على المائدة.) عليه أن يأخذ حمّامه.
لقطة بانورامية إلى اليسار نحو السيدة الجميلة المجهولة تحمل تويجاً في يدها، في لقطة متوسطة مقرّبة.
السيدة الجميلة المجهولة : آه يا جويدو،إنه جميل. لطالما تمنيت واحداً مثله.
لقطة بانورامية تتبع لويزا نحو اليمين، لقطة متوسطة ـ لقطة طويلة.
لويزا (تصفق بيديها) : جلوريا ! كارلا ! هيدي ! احضرن الدلاء فورا.
الراقصة السوداء تلف نفسها بملاية.
٥١٣. تتساقط الخمارات في الأرضية الأمامية. تبدأ لقطة بانورامية من عند جلوريا تتبع هيدي التي تلبس قبعة بسيطة عليها خمار أسود، وتسير متجاوزة جويدو وشقيقة لويزا. تطوى الأخيرة عباءة جويدو وتمررها إلى هيدي وتساعد جويدو ليخلع سترته، في لقطة متوسطة.
كارلا (أولاً بعيدا، ثم في الأرضية الأمامية في لقطة متوسطة مقربة، ظهرها نحو الكاميرا، بينما لقطة بانورامية تتبع جويدو يمينا) : جويدو ! كتب زوجي يطلب مني أن أكون في المنزل في رأس السنة، فقط ليوم واحد. ولكن إذا لم تكن تريدني أن أذهب، سوف أقول له إنني لا أستطيع.
جويدو (برحابة صدر) : نعم، أعتقد أنني موافق على ذلك. (ينظر إلى كارلا.) تعالي، كارلوتا. (يرفع يديه. تتحرك كارلا يميناً من الجانب، وتنفخ على يدي جويدو وهو فيما هو يفركهما معا. ينظر إلى اليسار.) من هذه الفتاة السوداء الصغيرة؟
شقيقة لويزا : مفاجأة جهزناها لك. إنها من هاواي.
٥١٤. لقطة طويلة : لويزا تساعد الراقصة السوداء على تسوية الملاءة التي تلفها، المربية في الملابس البيضاء تسير نحو اليسار بدلو فارغ تتبادله مع سراجينا بواحد ملآن.
لويزا : ألا تذكرها؟ (الراقصة السوداء تلقى التحية بكبر.) لطالما تكلمت عنها.
تتحرك الراقصة السوداء نحو اليسار وتبدأ رقصتها. مجموعة من النساء الأخريات يصفقن على ضربات الموسيقى، «رومبا سراجينا.»
٥١٥. كما في ٥١٣.

جويدو : شكرا، يا لويزا. انت لطيفة جدا. (يدير جويدو ظهره للكاميرا، بينما تساعد شقيقة لويزا بوضع حمالاته؛ تتحرك كارلا نحو لقطة مقرّبة تبتسم وتصفق بيديها.) يا للفكرة الحلوة !
٥١٦. كما في ٥١٤. تتابع الراقصة السوداء رقصتها؛ مجموعة من النساء يحملن الدلاء، وآخرون يصفقن بأيديهن.
٥١٧. لقطة بانورامية تتبع لويزا وهي تسير إلى الأمام، لقطة متوسطة إلى لقطة متوسطة مقرّبة، وهي تشير بيديها.
لويزا : هذا التويج لي !
تظهر المرأة الجميلة المجهولة في لقطة مقرّبة إلى اليمين.
المرأة الجميلة المجهولة (بصوتها الناعم المشذب) : نعم، أعرف ذلك. سوف أعيده لك في الحال. (لقطة بانورامية يتبعها تحرك للكاميرا فيما هي تسير يمينا، تحمل ملاءة لجويدو.) : آه، يا عزيزي !
جويدو : (أولاً بعيدا، ثم في الإطار وهي تحيطه بالملاءة) : يا لها من مفاجأة مثيرة أن أجدك هنا !
المرأة الجميلة المجهولة : كيف حالك؟
جويدو : حسنا. (لقطة بانورامية وحركة كاميرا تتبعهما، لقطة متوسطة مقرّبة، وهما يتحركان نحو اليسار.) ولكن رجاءً أرضي فضولي أيتها السيدة الجميلة. من أنت؟
المرأة الجميلة المجهولة : اسمي لا يهم. أنا سعيدة لوجودي هنا. لا تسألني أي سؤال.
تدخل الراقصة السوداء من اليمين.
الراقصة السوداء : هل يسمح لي بالبقاء؟
٥١٨. لقطة مقرّبة : الراقصة السوداء ويد جويدو على ذقنها.
جويدو (بعيدا) : طبعا، يا عزيزتي.
تتحرك وكأنها تعضه، تزمجر وتبتسم.
٥١٩. لقطة متوسطة : المرأة الجميلة المجهولة، جويدو، والراقصة السوداء.
جويدو : أنا مشغول الآن.
لقطة بانورامية تتبعه وهو يتسلق السلم نحو مخزن الخمور حيث سيستحم.
الراقصة السوداء (بإغراء، بعيدا) : ولكن فيما بعد....
ضحكات من الأعلى. ترتفع الكاميرا إلى الأعلى نحو الشرفة، تجلس روزيللا على الحافة، لقطة طويلة.
جويدو (بعيدا) : هل أنت هنا أيضاً يا روزيللا؟ ماذا تفعلين هنا؟
روزيللا : أنا صرصار الليل المتكلم الخاص بينوكيو ! هل أزعجك؟
جويدو (بعيدا) : كلا. ولكن علام تضحكين؟
روزيللا : لا شيء. أريد فقط أن أرى كيف تدير الأمور. أخيراً حصلت على حريمك، أيه؟ أيها الملك سليمان !
جويدو (بعيدا) ألم يحن الوقت؟
روزيللا : طبعا، لقد حان الوقت.
٥٢٠. لقطة طويلة : صفان من النساء تمررن دلاء الماء الساخن من الفسحة الأمامية نحو خابية الخمر في الخلفية. كارلا ولويزا، تضحكان بسعادة، هما الأقرب إلى الكاميرا. جويدو، ملفوفاً بملاءة، ما زال يلبس قبعته السوداء، يقف على منصة، ظهره نحو الكاميرا، على وشك أن يدخل الحمام. المربية ذات الملابس السوداء والمربية ذات الملابس البيضاء على جانبيه.
جويدو : أدخلوني !
٥٢١. لقطة متوسطة مقرّبة : جانبية، لروزيللا وهي تنحني فوق حاجز

الشرفة، تنظر إلى أسفل باتجاه جويدو.
روزيللا : قل لي، يا جويدو، ألست خائفاً قليلا؟
جويدو (بعيدا) خائفا ممن؟ كل شيء يسير على ما يرام.
روزيللا : ألا أستطيع أن أبقى أيضا؟ انا أمضي وقتاً سعيدا. لا أريد أي شيء. سوف أنظر إليك فقط.
جويدو (بعيدا) : هنالك قاعدة يجب مراعاتها. هل سمعتي ما هي؟
لقطة بانورامية نحو اليمين، بينما تستدير روزيللا نحو هيدي، والتي تلبس الآن كليا ريش الطاووس.
هيدي (مخاطبة روزيللا) : تعال. ساعديني.
تتحرك الكاميرا إلى أسفل، بينما يصعدن من باب خفي.
تتحرك الكاميرا إلى الأمام لتظهر جويدو عبر الباب، ما زال يلبس قبعته السوداء، فقاعات الصابون تصل حتى رقبته في الراقود.
ذراعاه مصلبتان على صدره ويرفرف بيديه وكأنهما جناحان.
هيدي (بعيدا، ماعدا قدميه العاريتين على حافة فتحة الراقود) :
جويدو... بدله وقلبق من ريش الطاووس. هل سيكون هذا مناسبا؟
جويدو : (ينظر إلى أعلى يبتسم ويفرد ذراعيه) : آه، مرحباً يا هيدي. إن هذا لجميل. يعود إلى رفرفة يديه، بينما يقفل الباب السرى. روزيللا؟ ما هو ذلك القانون؟
تتحرك الكاميرا إلى أعلى نحو هيدي في لقطة متوسطة مقرّبة. تتحرك الكاميرا لتتبعها وهي تتجه يمينا.
هيدي : لا أعرف شيئاً عنها. لقد وعدني بدور في فيلمه. قال لي إنني سوف أبدل ثياباً كثيرة.
بينما تبدأ في النزول من السلالم. لقطة بانورامية تغطي صدر امرأة في كوة داخل الحائط.
٥٢٢. لقطة مقرّبة متوسطة : جويدو يهتز إلى الأمام وإلى الخلف برضا داخل الراقود. تتحرك الكاميرا بسرعة إلى الخلف، بينما تحضر المربيتان المزيد من دلاء الماء وتسكبانه في الراقود.
جويدو : هذا يكفي أيتها الفتيات. أخرجانني.
٥٢٣. لقطة متوسطة مقربة : تتحرك الكاميرا إلى الخلف بينما تسير المربية ذات الملابس البيضاء إلى الأمام حاملة ملاءة لتجفف جويدو. تبتسم وتغضن أنفها وكأنها تنظر إلى طفل «ظريف». ثم تنظر نحو اليمين.
المربية ذات الثياب البيضاء : جلوريا..... بودرة التالك !
بينما تترك الإطار، تدخله جلوريا وهي تأخذ شكلاً متبهرجاً ويداها على رأسه في لقطة متوسطة مقربة. الهارب خلفها.
جلوريا : آه، ولكن نعم، ولكن نعم، ولكن نعم.
تتحرك الكاميرا لتتبعها وهي تستدير وترقص بعيدا.
٥٢٤. لقطة متوسطة : جويدو والمربيات. يخلع قبعته فتجففان رأسه. المربية في الثوب الأبيض : جويدو، هل تعرف أنها أعدّت شيئاً تماماً كما تحبه أنت.
جويدو : آه، حقا؟
المربية الكبيرة : كعكة.
تجففان وجهه بمنشفة وتلفانها حول رقبته.
جويدو : هل أنتن سعيدات، أيتها الفتيات؟
المربيات : طبعا.
جويدو أليس هذا هو ما أردتموه دائما؟
المربيات : طبعاً ! أليس هو أفضل ولد في العالم؟
تتحرك الكاميرا من أعلى إلى أسفل، بينما يجلس جويدو على الأرض ملفوفاً بملاءة.
المربية (بعيدا، فاقدة صبرها) : نادين، بسرعة.... احضري البودرة.
جويدو : آه، يا نادين. ما الذي قلته في كوبنهاجن؟
حركة كاميرا قصيرة إلى الأمام.
٥٢٥. لقطة متوسطة مقرّبة من زاوية منخفضة : تتحرك الكاميرا إلى الخلف بينما نادين، مضيفة الطائرة، تسير إلى الأمام، تلوّح برشاشة بودرة على شكل رأس كلب أجعد الشعر مغطاه بريش الطاووس. تلبس نظارة سوداء ووشاحاً أبيض يغطي القبعة.
نادين (في النبرة الواحدة الميكروفونية المريحة النموذجية لمضيفة طيران) :
نحن سعداء لدعوة الركاب على هذه الرحلة لقضاء الليل في كوبنهاجن...
٥٢٦. لقطة متوسطة مقربة : جويدو تحت زخم حمام من بودرة التالك.
نادين (بعيدا) :.... بسبب مشكلة صغيرة في المحرك.
جويدو : استمعن لهذا الصوت، أيتها الفتيات ! استمعن !
٥٢٧. كما في ٥٢٥. ترش نادين المزيد من البودرة باتجاه جويدو.
نادين : الشركة ستدفع كافة المصاريف. نتمنى من كل واحد.....
٥٢٨. كما في ٥٢٦.
نادين (بعيدا).... ليلة رائعة.
صوت النساء يضحكن.
٥٢٩. لقطة مقرّبة : لويزا تحمل مصباحاً (المصباح نفسه الذي استعملته الجدة في مشهد البيت الريفي السابق، ٢٤٠) وهي تستدير، لقطة بانورامية نحو اليمين، إلى لقطة طويلة، كارلا ونساء أخريات يغطين جويدو في ملاءة. الراقصة السوداء تحمل إلى الأمام سلة كبيرة من الفاكهة.
كارلا : مادلين ! تعالي وساعدينا !
اللقطة البانورامية تستمر يميناً نحو الممثلة التي تصفق لسراجينا قبل أن تستمر باتجاه كارلا.
الممثلة : سراجينا !
سراجينا : هأنذا سوف أحمل جويدو.
الراقصة السوداء ترقص إلى الأمام نحو لقطة متوسطة مقربة، قطع من الفاكهة تقذف في الهواء.
الممثلة (بالفرنسية) : آه، الرجل المسكين. الماء كان حاراً جدا. لقد اصبح احمر اللون !
في لقطة طويلة، تحيط النساء بجويدو، الذي يختبئ في الملاءة.
٥٣٠. لقطة متوسطة مقربة من زاوية منخفضة : كارلا وسراجينا ينظران إلى أسفل بإعجاب نحو جويدو، من منظور جويدو.
كارلا : يالساقيه اللطيفتين النحيلتين !
سراجينا : تماماً كما كان وهو صبي !
كارلا : يجب أن يمثل دور الفتى، ولكنه في الحقيقة معقد جدا. أعرف كل شيء حول هذا.
تتحرك الكاميرا نحو الخلف ثم تنزل عامودياً إلى أسفل نحو جويدو الذي تحمله النساء بملاءة. يصلب يديه على صدره، ويبدو في غاية الاطمئنان.
تتحرك الكاميرا عامودياً إلى أعلى نحو الممثلة على الجانب اليمين، في لقطة متوسطة مقرّبة.
الممثلة (بتعبير غاضب) : لا تتصرفي كالبلهاء. انا في طريقي إليه. إنه منافق.
٥٣١. لقطة طويلة : تتحرك الكاميرا نحو النساء اللواتي يحملن جويدو في الملاءة، لقطة بانورامية تتبعهن من *اليسار إلى اليمين*. في الأرضية

الأمامية، المائدة الطويلة، حيث تقف السيدة الجميلة المجهولة وظهرها إلى الكاميرا، وفي الخلفية، السلالم وروزيللا مستندة إليها.
المربية في الثوب الأسود : إنه ليس منافقاً أبداً. لماذا عليه أن يقول كل شيء للغرباء؟ يعرف كيف يدافع عنا، أليس كذلك؟
جويدو محمولاً بين المائدة الطويلة في الأرضية الأمامية والسلالم في الخلفية.
جاكلين (بعيدا، تصرخ) : النجدة، يا جويدو النجدة !
جويدو (بعد أن وضع أرضا) : من الذي يصرخ هكذا؟
يذهب جويدو وباقي النساء خارج البؤرة؛ تظهر جلوريا في لقطة مقرّبة، يمينا.
جلوريا : إنها جاكلين. ترفض أن تذهب إلى أعلى السلالم مع النساء المتقدمات في السن، ولذلك سنضعها في المخزن.
٥٣٢. لقطة بانورامية نحو اليمين إلى أعلى زاوية ممكنة يصور منها سلم المخزن. موجة من الريش. جاكلين تصعد وعلى رأسها غطاء الرأس المنزلي المليء بالريش. جاكلين (ما زالت تصرخ، تكاد تبكي) : إنها فضيحة ! لا أريد مخاطبة هؤلاء السحرة. إنهن أكبر مني سنا. (تتحرك الكاميرا إلى الخلف وإلى اليمين كما تظهر جاكلين في لقطة متوسطة مقربة، ثم تذهب يسارا.) أنا في السادسة والعشرين من العمر. اذهبي إلى مأمور النفوس في باريس ! (لقطة بانورامية تتبعها وهي تذهب نحو اليمين. نرى تفاصيل فستانها القصير؛ ريش نعام على ظهرها. صديري من الريش، كمية كبيرة من اللؤلؤ المزيف في شعرها معلقة كعقود حول رقبتها وذراعيها. خلاخيلها تجلجل كلما مشت، وهي غير ثابتة على كعبها العالي. أصبحت الموسيقى كئيبة. بينما هي تدور حول فتحة سلالم المخزن، تأتي مرة ثانية في لقطة مقربة.) جاكلين بونبون، في السادسة والعشرين من العمر، ٤ يوليو، ١٩٣٨. (في لقطة طويلة، تذهب باتجاه جويدو، مازال على الأرض في ملاءته. تركع كارلا أمامه، وتقف الأخريات في الخلف، خجلات. تختبئ سراجينا خلف مريلتها.) لا يحق لك أن ترسلني إلى أعلى. لم يحن الوقت بعد.
(تذهب جاكلين إلى اليمين وترقص رقصة حزينة.) انظر كم أنا رشيقة ! انظر إلى ساقي! (تسير أمام جويدو وتهز مؤخرتها) ها، ها. من منكن يملك مؤخرة قوية كمؤخرتي؟ (ترفع صدرها إلى الأمام.) انظر إلى هذا الصدر ! (تركع في مواجهة جويدو.) آه، جويدو، جويدو لا ترسلني...
٥٣٣. لقطة متوسطة مقربة : جويدو، العنيد، يفحص أظافره، ثم يلبس قبعته.
جاكلين (بعيدا) :.... إلى الأعلى. لا أريد أن أصعد إلى أعلى.
جويدو : إنه القانون. إنه القانون. إنه القانون.
جاكلين (بعيدا) : ولكن جويدو....
٥٣٤. لقطة متوسطة مقربة : جاكلين وروزيللا. تضع روزيللا يدها على ذقن جاكلين لتريحها.
روزيللا : اهدئي يا جاكلين. من الواضح، لطيف جداً ان نكون في الأعلى، أيضا.
جاكلين : ليس صحيحاً !
٥٣٥. لقطة مقرّبة، يحمل جويدو قرط جاكلين دون أن ينظر إليها.
جويدو : قرطك يا جاكلين.
ريش النعام الخاص بها ويدها يظهران في الإطار.
جاكلين (بعيدا، وعيونها ملأى بالدموع) : شكراً لك.
٥٣٦. لقطة مقرّبة : جاكلين. لقطة بانورامية نحو اليسار، وهي تسير نحو كارلا التي تظهر في لقطة جانبية في لقطة مقربة.
جاكلين : كنت دائماً تحبينني كثيرا. قولي له.... قولي له أن يمدد لي. قولي له.
كارلا (تستدير باتجاه جويدو) : جويدو ألا تستطيع أن تمدد لجاكلين؟
٥٣٧. لقطة متوسطة مقربة : جويدو، يتفحص أظافره.
جويدو : ماذا تفعلين؟ هل ستكونين مصدر تعب لي، أيضا؟
٥٣٨. لقطة بانورامية مقرّبة : تنحني جاكلين نحو جويدو.
جاكلين : أرجوك فقط لمدة عام، فقط عام واحد، رجاء، يا جويدو :
٥٣٩. لقطة مقرّبة : جويدو.
جويدو (بفظاظة) : لا تمديد.
٥٤٠. كما في ٥٣٨.
جاكلين (متحدية، تشد نفسها) : لن أذهب إلى أعلى.
جويدو (بعيدا) : ماذا قلت؟
جاكلين : لن أذهب إلى أعلى.
جويدو (بعيدا) : قوليها ثانية، إذا كنت تتجاسرين.
جاكلين (تصرخ) : لن أذهب إلى أعلى.
٥٤١. لقطة مقرّبة : المربية ذات الثوب الأسود تتأوه في الأرضية الأمامية، المربية ذات الثوب الأبيض في الخلفية، خارج بؤرة العدسة.
المربية : ذات الثوب الأبيض : انظر إليها : إنها مجنونة. ما كان يجب علينا أن نأخذها معنا، يا جويدو. دائماً قلت ذلك....
لقطة بانورامية حادة مباشرة نحو مربية أخرى والممثلة في لقطة متوسطة مقربة.
المربية : هاي، أيتها الفتاة لماذا لا تدرسين القانون !
لقطة بانورامية حادة نحو اليسار، ثم عوده نحو المربية ذات الثوب الأبيض والمربية ذات الثوب الأسود.
المربية ذات الثوب الأبيض (تتلو القانون) : «كل من تتجاوز حدود السن عليها أن تصعد إلى الطابق العلوي، حيث ستحسن معاملتها، كما في السابق»....
لقطة بانورامية حادة نحو اليسار وعودة نحو المربية الأخرى والممثلة.
المربية : «.... ولكنها ستعيش متدفئة بذكرياتها.»
الممثلة (بالفرنسية) : إنه لشيء مقرف، عجيب، غير مقبول كليا.
لقطة بانورامية نحو اليمين حيث نادين في لقطة متوسطة مقرّبة.
نادين : ما كان علينا أن نقبل بها منذ البداية.
تتأوه سراجينا في الخلفية بصوت عال تخفيه في مريلتها. لقطة بانورامية تتبعها وهي تركض نحو اليمين في لقطة متوسطة مقرّبة بجانب جلوريا التي تبتسم ابتسامة قاسية. عندما تنزع سراجينا المريلة عن فمها يصبح تعبيرها وحشيا.
سراجينا (تصرخ) : هذا ليس عدلاً !
٥٤٢. لقطة مقرّبة : جويدو يتفحص أظافره.
موسيقى The ride of the Valkyries من Die walkure لواجنر.
الممثلة (بعيدا) : إنه قانون أوجده رجل....
٥٤٣. لقطة بانورامية متوسطة مقرّبة : الممثلة تسير نحو اليسار.
الممثلة :..... وهو نفسه لا يملك أوراق اعتماد حقيقية.
وبينما تستدير بحركة اتهام نحو جويدو، تظهر هيدي بزي آخر وتسير حولها، وتتكلم في نفس الوقت الذي تتكلم فيه الممثلة.
هيدي : نحن لسنا ليمونا.....

الممثلة : الرجل الحقيقي يحب النساء ولا يبدي أي اهتمام بعمرهن. في فرنسا، رجل مثلك كان سيكون.....

٥٤٤. لقطة مقرّبة : جويدو، على وجهه ابتسامة قاسية، ما زال يتفحص أظافره.

الممثلة (بعيدا) :..... فضيحة قومية.

هيدي (بعيدا) :..... يرمي بنا بعيدا.....

٥٤٥. كما في ٥٤٣.

هيدي :... بعد أن يكون قد عصرنا.

أن تسير الممثلة بعيداً في ثورة غضب، ثم لقطة بانورامية نحو اليسار باتجاه المرأة الجميلة المجهولة وجاكلين في لقطة متوسطة مقرّبة، تتبعهما جلوريا التي استدارت بعيدا عن الكاميرا.

المرأة الجميلة المجهولة : آه، يا جويدو، إنهم حتماً على صواب !

جاكلين : إنه وحش !

تستدير جلوريا إلى الأمام : لقطة بانورامية نحو اليمين تتبع، بينما تتحرك هي نحو لقطة متوسطة مقرّبة.

جلوريا (بالإنجليزية) : نحن جميعنا وحوش. نحن جميعاً نساء من مخلوقات خياله.

الراقصة السوداء (تصرخ وهي تركض نحو اليسار، في الأرضية الوسطى): لقد جاء الوقت للتعادل في النقاط ! إهداره لجاكلين التي أنارت لنا الطريق.....

٥٤٦. لقطة متوسطة مقرّبة : الراقصة السوداء تمسك جيداً ملاءة معلقة وتجهز نفسها لتتأرجح عليها.

الراقصة السوداء :..... إلى الحرية ! ليسقط الطاغية !

٥٤٧. كما في ٥٤٥. ينظر جويدو نظرة صارمة.

الراقصة السوداء (بعيدا) : ليسقط ذو اللحية الزرقاء.

٥٤٨. لقطة متوسطة من زاوية منخفضة : جاكلين من منظور جويدو.

جاكلين : من حقنا أن نُحب حتى نصبح في السبعين من العمر !

لقطة بانورامية نحو اليمين على الراقصة السوداء تتأرجح على الملاءة في الخلفية، لقطة طويلة، من هذه النقطة وحتى اللقطة ٥٦٦. النساء تتأرجحن ما بين الظلام والضوء الساطع، تذبذبات ونموذج غريب للضوء مصدره لمبة متأرجحة فوق الرؤوس. تقفز الممثلة إلى أعلى في لقطة مقرّبة.

الممثلة (بالفرنسية) : ليَسقط !

٥٤٩. لقطة متوسطة : جويدو. يحاول أن يقف، مهموماً بسبب ثورة النساء.

جاكلين (بعيدا) : وماذا الذي..

٥٥٠. كما في ٥٤٨. لقطة بانورامية إلى اليمين من جلوريا إلى جويدو على الأرض، تنهض كارلا وتنزع نفسها بعيداً عنه.

جاكلين (بعيدا) :..... يجعله يعتقد بأنه مازال شاباً صغيرا؟ (يملأ أسفل ثوب كارلا الفسحة الأمامية، ينكمش جويدو مرتعباً عند الحائط في الخلفية.)

لنقلها جميعا، مرة واحدة. انه لا يعرف كيف يمارس الحب. دغدغة وكلام.... هذا كل شيء !

الممثلة (بعيدا، بالإيطالية) : يغرق في النوم مباشرة.

الجزء السفلي من ثوب كارلا وسيقان امرأة أخرى في الأرضية الأمامية تحيط بجويدو، الذي يقف الآن، وظهره إلى الحائط، ملفوفا بملاءته يلوح بسوط.

جويدو : أنا لست نائما. أنا أفكر.

الإطار مليء بسيقان النساء، يتراكضن إلى اليمين وإلى اليسار. تتحرك الكاميرا نحو جويدو وهو يفرقع بسوطه.

كارلا (بعيدا) : جويدو !

٥٥١. جويدو وسراجينا يحاصران بعضهما، ظهر جويدو يدخل في لقطة مقرّبة، سراجينا في لقطة متوسطة. تواجهه مزمجرة ومهددة مثل حيوان متوحش.

كارلا (بعيدا) : لا ترسلنا إلى أعلى عندما نكبر !

بينما يرفع جويدو سوطه على النساء خلال هذه اللقطات، يعطي أوامر وكأنه مدرب حيوانات.

٥٥٢. لقطة متوسطة مقربة : روزيللا تستدير نحو اليمين. المربية ذات الثوب الأبيض تركض نحو اليسار، ثم أعلى السلالم لاحقة بالمربية ذات الثوب الأسود.

المربية ذات الثوب الأبيض : اسرعي! إنهن يتمردن في الأعلى أيضاً !

حركة كاميرا عامودية إلى أعلى نحو اللمبة المتأرجحة. الممر منبسط السلالم في الخلفية يخرج عن البؤرة، بينما يد جويدو التي تحمل السوط، تظهر في لقطة مقرّبة.

٥٥٣. لقطة متوسطة مقربة : جويدو يوجه سوطه.

٥٥٤. لقطة متوسطة مقرّبة: جلوريا في الفسحة الأمامية، تتقبل الجلد بسعادة؛ جويدو يهز سوطه في الخلفية، لقطة طويلة. لقطة بانورامية تتبع جلوريا نحو اليمين.

جلوريا : آه، كم هو ممتع ! (بالإنجليزية.) غير معقول !

بينما تخرج جلوريا نحو اليمين، تظهر الممثلة في لقطة مقرّبة، من الجانب، هيدي في الخلفية.

الممثلة (بالفرنسية) : ابن حرام ! كاذب !

٥٥٥. لقطة متوسطة : جويدو يهز سوطه.

الممثلة (بعيدا) : جئت من باريس

٥٥٦. كما ٥٥٤. السوط يسقط هوائي استشعار الحلزون الذي تستخدمه الممثلة في تصفيفة شعرها. تضع يدها على رأسها لتسنده حتى لا يقع.

الممثلة (بالإيطالية) : ما هو دوري؟ آه ! دوري ! آه !

تتراجع نحو الملاءة المعلقة وتغطي نفسها بها.

٥٥٧. لقطة متوسطة مقرّبة : جويدو، لقطة بانورامية تتبعه نحو اليسار فيما يستدير ويلوح بسوطه مرة ثانية.

الممثلة (بعيدا، وقد خنقت الملاءة صوتها) : أين دوري في الفيلم؟

جويدو : كلا !

٥٥٨. لقطة متوسطة مقرّبة : تنحني جاكلين إلى الأمام في الأرض الأمامية.

جاكلين (تبكي) : جويدو، من الذي سيرقص الكونغا لك؟ لقد أحببتها كثيرا!

٥٥٩. كما في ٥٥٧. جويدو يجلد، وينبح بالأوامر.
٥٦٠. كما ٥٥٨. لقطة بانورامية تتبع جاكلين وهي تستدير وتتحرك نحو اليمين، محاولة الهروب من السوط بالاختباء وراء لويزا.
جاكلين (تصرخ) : آه، يا لويزا ! ساعديني !
لويزا (بهدوء) : كلا، كلا، كلا، يا عزيزتي. هذا يتعلق بزوجي. (لقطة بانورامية نحو اليسار وهي تتحرك نحو المائدة، وظهرها إلى الكاميرا.) إذا ما قرّر ذلك فسيكون له ما يريد، يكون له ما يريد. هذه هي القاعدة. (تستدير باتجاه جويدو.) جويدو، أسرع. الحساء يبرد.
جويدو (بعيدا) : ألا ترين أنني مشغول؟
تتحرك لويزا إلى اليسار نحو روزيللا، في لقطة متوسطة مقربة. سراجينا تنطلق كالسهم إلى الخلف ثم إلى الأمام منتشية في الخلفية، لقطة طويلة.
لويزا (تبتسم) : ياله من رجل غير عادي !
تومئ روزيللا برأسها موافقة، ثم تستدير نحو لويزا.
روزيللا : سامحيني، ولكن..
لويزا : إنه مضطر للتصرف هكذا. إنه يفعل ذلك كل ليلة.
٥٦١. لقطة مقربة : هيدي تلبس غطاء رأس آخر غير عادي وتصرخ منتشية بينما يجلدها جويدو، جويدو في الخلفية يلوح سوطه. بينما يسير إلى الأمام نحو لقطة مقرّبة، السلالم والمنبسط الأعلى يبدوان للنظر لفترة وجيزة.
امرأة (بعيدا) : هل تذكرني يا جويدو؟ ألم تعد تتذكر على الإطلاق؟
لقطة بانورامية تتبع جويدو نحو اليمين : تظهر السيدة الجميلة المجهولة في لقطة متوسطة مقرّبة وتأخذ يده.
المرأة الجميلة المجهولة : عزيزي، ولكنك مجروح ! تقرّب يده من وجهها.) أريد أن أحضر لك مرهما.
جويدو : لا أريد مرهما.
المرأة الجميلة المجهولة : مرهما !
لقطة بانورامية تتبعها وهي تتحرك يسارا.
جويدو (بعيدا) : لا أريد أي مرهم !
المرأة الجميلة المجهولة : بضع نقاط !
المربية ذات الثوب الأبيض (بعيدا) : هذا ليس صحيحا !
٥٦٢. لقطة متوسطة مقرّبة : المربية ذات الثوب الأبيض.
المربية ذات الثوب الأبيض : ما تقولونه إنه يرميكن كالليمون المعصور قول غير صادق بالمرة. (لقطة بانورامية نحو اليمين، لقطة متوسطة، تتبع لويزا وروزيللا تسيران حول المائدة.) (بعيدا) : على عكس ذلك ! يريد أن يبقيكن جميعاً معه دائما. الحقيقة أنه طيب جداً وصبور جدا.
بينما تتجول لويزا وروزيللا بمحبة حول المائدة، يسمع صوت فرقعة السوط وصراخ النساء الأخريات. يتطاير الريش؛ تركض سراجينا وجاكلين نحو اليسار خلف لويزا وروزيللا.
٥٦٣. لقطة طويلة : ظل جويدو العملاق على الحائط.
٥٦٤. لقطة متوسطة. كارلا تسير إلى الأمام مبتسمة وكأنها تسترضي طفلاً حرونا.
كارلا : كلا، ياجويدو، كلا. (تدرك أن السوط موجه لها، فتستدير، وتركض نحو زاوية الغرفة وتقرفص صارخة، «كلا، كلا،» ولكن ضاحكة في نفس الوقت.
لقطة زوم تتجه نحو لقطة مقرّبة لكارلا وهي تضحك من قلبها، ويدها على وجهها.)
٥٦٥. يسمع صوت جويدو وهو يصرخ بصوت مدرِّب الحيوانات. في لقطة مقربة نرى ظهر هيدي. بينما تتحرك مبتعدة عن الكاميرا نرى أنها تلبس غطاء جسد شفاف لجسدها مطرّز بالحبيبات وتلبس قبعة عامل. تركض سراجينا عبر الإطار؛ الراقصة السوداء تركض إلى الأمام ولقطة بانورامية تتبع ظهرها وهي تجرى يمينا، وتربض ذليلة على مائدة، تستدير، وتزمجر وتقف وقفة نمرة. تلتقط عقداً من اللؤلؤ رمي لها. موسيقى «The ride of the Valkyries» تصل إلى نهايتها؛ تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليسار متجاوزة سراجينا، مبتسمة ومهللة (صوت النساء الأخريات وهن يهللن)، باتجاه جويدو، الذي يسير نحو الممثلة، التي مازالت ملفوفة في ملاءة معلقة. يفرقع سوطه. شقيقة لويزا وجلوريا، في الأرضية الأمامية، تنظران إليه.
جلوريا (بخبث، نحو جاكلين، بعيدا) : إنه لا يحبك. أنت عجوز !
الممثلة (بعيدا، مازالت ملفوفة بالملاءة) : رجاء، يا جويدو اعطها التمديد.
بينما تتابع اللقطة البانورامية نحو اليسار نرى النساء الأخريات في لقطة طويلة، في أجزاء أخرى من الغرفة. ثم تظهر نادين في لقطة متوسطة، مكبر الصوت الخاص بها في يدها.
نادين : عزيزتى جاكلين، نحن سعداء جداً إننا كانت لنا فرصة العيش معك، ونتمنى لك حظاً سعيداً في الطوابق العليا.
(تستدير نادين مبتعدة عن الكاميرا، في لقطة طويلة، جويدو يفرج عن الممثلة من الملاءة. تخرج نحو اليمين. جويدو وقد صلّب يديه على صدره وبدا عليه الحقد والشدة، أخذ ينظر نحو اليمين إلى جاكلين التي تزحف على الأرض أمامه. تقف جاكلين.) باسم جويدو، نؤكد لك أنك كنت أول نجمة مسرح كوميدي في حياته. (موسيقى : المقبرة. لقطة بانورامية نحو اليسار وحركة كاميرا بسيطة إلى الداخل نحو لقطة متوسطة مقرّبة لنادين وهي تواجه مرة ثانية الكاميرا.) من حقك أن تغني أغنيتك الأخيرة، وترقصي رقصتك الأخيرة، مع إضاءة مسرحيّة خاصة.
تلاش تدريجي للضوء نحو السواد.
٥٦٦. لقطة مقرّبة : جاكلين تبتسم بسعادة، في وهج إضاءة مسرحية.
جاكلين : شكرا، أيتها الفتيات. أنتن لطيفات وظريفات معي. (تستدير كلياً، ملوحة بذراعيها بسعادة.) إذن. أتريدنني أن أغني لك أغنية حب؟
كلا، أغنية جنسية قد تكون أفضل. كان هذا اختصاصي. (تنظر بعيدا، باتجاه جويدو، نبرتها بدت يائسة.) هل تتذكر يا جويدو؟ هل تتذكر؟ في مسرح أبوللو في بولونيا. (مصمّمة) هل تتذكر؟
جويدو (بعيداً وبفظاظة) : نعم، أتذكر.
جاكلين (ضاحكة ثانية) : كلا. أغنية سعيدة ستكون أفضل !
موسيقى البوق. الأغنية : لميادِيللا «هذه هي باريس.» بينما هي ترقص وتغني، تتقدم بظهرها نحو لقطة طويلة، تتبعها أضواء المسرح ولقطة بانورامية عبر ما تبقى من اللقطة، ترقص في الجهة اليسرى.
جاكلين (تغني بالفرنسية) : «باريس، أيتها الملكة...» (تتوقف فجأة عندما يطير أحد عقودها بعيدا.) آه، لقد أسقطت كل لآلئي. (تنحني فوقها بطريقة غريبة لتلتقط الحبيبات، ناحية ظهرها إلى الكاميرا، وساقاها منفرجتان بعيدا عن بعضهما، ثم تعيد الحركة، متنقلة بين اليسار واليمين، فيما تستمر الموسيقى. تستدير، وتحاول أن تلتقط رقصتها، ثم أغنيتها.) «أنفها...» (عندما تصل إلى الجهة اليمنى من الغرفة، أيضا يسقط عقد آخر وتتوقف هي ثانية.) مرة ثانية ! تنحني لتلتقط بعض الحبيبات، ثم تتقدم إلى الأمام ببطء، مكتئبة.) أنت حتى لا تستمع إلي.
٥٦٧. تتحرك الكاميرا نحو اليسار مارة بالمائدة، بعض النساء ظلالاً والأخريات بصور ظلية، لقطة متوسطة إلى طويلة. هن يبكين.

٥٦٨. لقطة مقرّبة : جاكلين.
جاكلين (تهمس) : جويدو ! جويدو !
٥٦٩. لقطة طويلة في صورة ظلية : جويدو، في ملابس خروج وظهره إلى الكاميرا، ينظر في المرآة التي تحملها لويزا وإحدى المربيات.
٥٧٠. كما في ٥٦٨. تتوقف جاكلين، حزينة، ثم تستدير وتركض بعيدا.
جاكلين : مع السلامة، يا جويدو.
٥٧١. كما في ٥٦٩. يستدير جويدو ويسير إلى الأمام في لقطة متوسطة يروّح عن نفسه بمنشفة. لويزا والمربية تسيران نحو اليمين.
٥٧٢. لقطة طويلة من زاوية منخفضة : تصعد جاكلين السلالم على أنغام الموسيقى، ما زالت تحت اضواء المسرح. تعزف أغنيتها بطاقة متجددة، وكأنها معزوفة النهاية. تتردد، منحنية ويدها على ركبها. تأتي امرأتان إلى أسفل السلالم وتساعدانها في باقي الطريق. تنزع إحدى ذراعيها بعيدا، وتستدير، ملوحة بها.
جاكلين : مع السلامة !
يتلاشى نور المسرح. في قمة السلالم، وبصورة ظلّية، تستدير جاكلين وتلوح ثانية.
جاكلين : مع السلامة يا جويدو !
البوابة أعلى السلالم مقفلة.
٥٧٣. لقطة متوسطة من زاوية مرتفعة : جويدو، بتعبير جدي، يمسح شفاهه بالفوطة ويستدير. تتحرك الكاميرا نحو اليسار / لقطة بانورامية نحو اليمين تظهر لويزا وروزيللا على كتفيها.
جويدو (بلطف) : ظننت أن الأمر سيكون مسليا. (تتحرك الكاميرا / اللقطة البانورامية تستمر، تظهر طول المائدة. على نهاية الطرف الآخر من المائدة بعض النساء يجلسن وأخريات يقفن. ينظرن نحو جويدو خاضعات، مرتبكات. يكتسبن تعبيراتهن الحادة عبر ما تبقى من المشهد. يقف جويدو على رأس المائدة، ظهره نحو الكاميرا. تعبر لويزا من خلفه وتجلس إلى يمينه.) اعتقدت أن هذا سيكون الجزء الأكثر إثارة للضحك في قصتي. لقد جهزت خطبة قصيرة لألقيها من على رأس المائدة.
كان من المفروض أن أقول التالي. «يا عزيزاتي، السعادة هي أن نتمكن من قول الحقيقة دون أن نعرض أحداً للعذاب. (يجلس. تخفض الكاميرا لتصل إلى مستوى ظهره.) من المفروض أن تعزف كارلا على الهارب كما تفعل كل مساء. (تظهر الهارب وذراعا كارلا وهما تعزفان عليها في الأرضية الأمامية. لقطة بانورامية نحو اليسار لكارلا وعلى وجهها تعبير حزنٍ مبالغ فيه.) من المفروض أن نكون سعداء ونحن مختبئون هنا، بعيداً عن العالم.
إظلام فجائي يغطي جويدو والنساء الأخريات بينما، تتحرك الكاميرا ببطء نحو اليمين، كارلا في لقطة مقرّبة متوسطة.
جويدو (بعيدا) : جميعكن وأنا. ما الخطأ في ذلك؟ (تمسح كارلا دمعة من على خدها.) لماذا...
٥٧٤. الناحية اليسرى من المائدة : من الأرضية الأمامية نحو الخلفية، روزيللا، المرأة الجميلة المجهولة، الراقصة السوداء، شقيقة لويزا.
جويدو (بعيدا) ...... هذه التعاسة؟
المرأة الجميلة المجهولة (مؤنبة النساء الأخريات) : هل ترين ماذا فعلن الآن؟ لقد جعلناه يشعر بالإثم.
تتحرك الكاميرا نحو اليسار / لقطة بانورامية نحو اليمين تظهر الناحية الأخرى من المائدة : جلوريا، نادين، هيدي (في زي آخر أيضا)، الممثلة، وأخيراً لويزا في لقطة متوسطة مقرّبة. تبتسم بعصبية وتمسح حاجبها.

لويزا : هذه ليست المسألة، يا جويدو، لقد كانت أمسية رائعة. يجب أن لا تكتئب، كما تعلم. هل أنت بحاجة لأي شيء؟ (تنهض.) الآن الجميع سيذهب إلى السرير. (تسير بعيدا. بعد أن تتحرك الكاميرا قليلاً نحو اليمين، لقطة بانورامية تتبعها لباقي المسار في لقطة طويلة.) وعليّ الكثير لأفعله. (صورة ظلية لها في الظلال، وفي الخلفية، تأخذ معها إلى أسفل حملاً من الغسيل من فوق السلم الذي يؤدي إلى الراقود.) مازال هنالك الغسيل، وكل الأطباق لنغسلها !
(تسير نحو اليسار عبر الغرفة، ثم ترمي الغسيل في الحوض الكبير.) ثم عليّ أن أصلح الملاءات... (تستدير وتذهب يميناً مرة ثانية حيث تلتقط بيدها دلوا.)... تنظيف الأرض... (تحمل الدلو الثقيل أبعد في قسم مضاء من الغرفة.)... وتحضير إفطار الغد. (عندما تصل إلى أبعد نهاية في الغرفة تضع الدلو ارضا، تستدير إلى الأمام و تتنهد.) نحن سعداء بأن نعيش كلنا معاً هكذا، أليس كذلك يا جويدو؟
(تلتقط دلواً آخر وتأتي إلى الأمام.) في البداية، لم أفهم. (تغطّس الدلو في الراقود وتخرجه، ممتلئاً بالماء.) لم أكن في الحقيقة أدرك أن الأشياء يجب أن تكون كما هي عليه. (تتقدم إلى الأمام حاملة الدلو الثقيل.) ولكن الآن... (في الأرضية النصفية، في الظل، تضع الدلو من يدها وتتحرك نحو اليمين.)... هل ترى، يا جويدو، كم أصبحت جيدة. (تمشي نحو اليمين بحثاً عن صابونة وممسحة.) لم أعد أزعجك بتاتا. لا أطلب منك شيئا. (تستدير نحو اليسار حيث الدلو، تركع على يديها وركبتيها وتبدأ في حف الأرض. ضوء مسرحي يوضح صورتها.) كنت بلهاء قليلا، ألم أكن كذلك؟ احتجت إلى عشرين سنة لأفهم الأمور. عشرين سنة... منذ يوم زواجنا. (تتوقف عن الحف وتنظر إلى الأمام.) وأصبحت أنت زوجي وأنا زوجتك. (تتابع الحف) هل تذكر، يا جويدو؟ هل تذكر ذلك اليوم؟
مزج تدريجي للمشهد بالمشهد الذي يليه.
قاعة العروض السينمائية، ليلا.
٥٧٥. لقطة مقرّبة : ينحني جويدو إلى الأمام، ثلاثة أرباع لقطة جانبية.
جويدو (يهمس لنفسه) : يا ليتك تستطيعين الصبر لبرهة وجيزة، يا لويزا، ولكنك ربما وصلت إلى نهاية الحبل.
يستدير جويدو بمجرد سماعه صوت دومبير.
دومبير (بعيدا) : بصراحة، كنت أحب أن أستطيع مساعدتك بإسداء النصح لك.
٥٧٦. لقطة طويلة : الجزء العلوي من قاعة العرض السينمائية. ينظر جويدو نحو دومبير الذي يجلس صفاً واحداً خلفه، بضعة مقاعد بعيدا.
دومبير : هذا المساء، أعتقد أنني فهمت أخيراً أنك تحاول حل مشكلة...
٥٧٧. كما في ٥٧٥.
دومبير (بعيدا) :.... ذلك لا حل له، كما أستطيع أن أرى. (ينظر جويدو إلى الأمام، ابتسامة ساحرة على وجهه، يهز رأسه إيجاباً مع دومبير.) إنك تحاول أن تحول مجموعة الشخصيات الفظة، غير الواضحة الموجودة في السيناريو، إلى شخصيات لها فرديتها ووضوح شكلها المحدّد.
٥٧٨. في جزء آخر من القاعة، لقطة متوسطة للويزا تنظر مباشرة أمامها، تدخن بعصبية وتضرب بأصابعها على المقعد الموجود أمامها: تبتسم روزيللا باتجاه جويدو، شقيقة لويزا تجلس بمحاذاتها؛ وصديق لويزا في الأمام، يستدير نحو روزيللا، وإنريكو في الصف الذي خلفهم، بعد بضعة مقاعد.
دومبير (بعيدا) :..... سريع الزوال.......
صديق لويزا (متضايقا) : ما الذي سنراه؟

روزيللا (تستدير لتجيب) : لا أدري. تجارب سينمائية.
صديق لويزا (يأخذ بيد لويزا) : أنت لست على ما يرام أليس كذلك؟
لويزا : كلا، أنا بخير.
شقيقة لويزا تهمس بشيء لروزيللا التي تنفجر ضاحكة.
٥٧٩. لقطة متوسطة : إنريكو، ينظر باتجاه لويزا، ثم يبتسم.
روزيللا (بعيدا) : اسمعي يا لويزا...
٥٨٠. عبر باب الخروج لقطة طويلة للقاعة : أغوستيني يخطو في الأرض الأمامية، النساء وإنريكو في جزء المقاعد السفلي؛ امرأة ورجل يجلسان بعد بضعة صفوف إلى الخلف، دوميير وجويدو موجودان في الخلفية.
سيزارينو (بعيدا) : أغوستيني، انهض على قدميك وارقص ولسوف أعزف لك على البيانو.
صوت بضع نوتات تعزف على البيانو.
٥٨١. لقطة متوسطة : دوميير، يقرأ جريدته.
دوميير : استمع لهذا ! «الأنا المعزولة والتي تدور في دوائر حول نفسها، وتأكل نفسها، تختنق أخيراً على صرخة هائلة أو ضحكة هائلة.» هذا ما كتبه ستندال، عندما كان مقيما......
٥٨٢. لقطة متوسطة مقرّبة : جويدو.
دوميير (بعيدا)..... في إيطاليا. لو كان الناس يقرأون الأقوال على أوراق حبيبات السكاكر، بين الوقت والآخر بدلا من رميها بعيدا، لأراحوا أنفسهم من خدع بصرية عديدة.
مازال يبتسم ابتسامة باهتة ويهز رأسه موافقا. يستدير جويدو ويرفع أصبعه وكأنما ليستدعي أحدا.
٥٨٣. يعزف لحن ٨١/٢ على البيانو. في لقطة متوسطة، ينظر دوميير إلى أعلى بعيداً عن جريدته، بينما يدخل أغوستيني من يسار الفسحة الأمامية. ينزع دوميير نظارته من على جبينه عندما يظهر سيزارينو من ناحية اليمين، بجانبه مباشرة، ثم يضع غطاء أسود على رأسه.
لقطة بانورامية نحو اليسار تتبع سيزارينو، ثم أغوستيني، تدفع دوميير نحو الممشي النصفي وبعد ذلك أبعد منه بخطوات. يشد سيزارينو نحو اليسار حبل معلقا في الهيكل ويضعه حول عنق دوميير.
٥٨٤. لقطة مقربة : سيزارينو يركز المشنقة؛ خلفية رأس دوميير المغطى في المركز وإلى اليمين أغوستيني. يترك سيزارينو وأغوستيني الإطار، تشد المشنقة بإحكام.
٥٨٥. لقطة طويلة : دوميير، ظهره نحو الكاميرا، معلقاً فوق القاعة.
٥٨٦. كما في ٥٨٢.
روزيللا (بعيدا) : هاك هو.
٥٨٧. لقطة مقرّبة : تستدير روزيللا يمينا، تنظر إلى أعلى باتجاه جويدو. من الجانب، لويزا في الفسحة الأمامية، تنظر يسارا، في الاتجاه المعاكس. وفوق كتف روزيللا، شقيقة لويزا، تنظر أيضاً إلى اليسار.
روزيللا : اختار لنفسه مكاناً بالقرب من باب الخروج، جاهزاً للهروب، كالعادة.
٥٨٨. لقطة طويلة : جويدو ودوميير يجلسان في مكانهما السابق.
جويدو يطأطيء رأسه موافقاً على ما تقوله روزيللا.
٥٨٩. لقطة طويلة : بايس، كونوشيا والمحاسب يدخلون القاعة.
لقطة بانورامية تتبعهم وهم يسيرون نحو اليمين، أمام خشبة المسرح.
بايس: مساء الخير جميعا. سامحوني لتأخري. (ينظر بايس إلى أعلى نحو أغوستيني المتسلق، ويمسك ذراعيه متسائلا.)
حسنا، ماالذى تريد أن تفعله؟ (يقفز أغوستيني إلى أسفل، ينهض سيزارينو من الحفرة ويتسلق فوق المنحدر.) جويدو، أين أنت؟
جويدو (بعيدا) : أنا هنا في الأعلى.
بايس: تعال اجلس هنا !
جويدو (بعيدا) أفضل أن أبقى هنا.
بايس(يلوح بقبعته باتجاه لويزا):مساء الخير (يجلس بايسوكونوشيا والمحاسب في مواجهة الشاشة) حسناً، باستطاعتك مساعدتنا أيضاً! (مخاطباً سيزارينو، الذي يركض باتجاه الكاميرا، فوق الممر).
تعالي! دعنا نبدأ.
سيزارينو: نعم، حالاً، أيها الرئيس. لقد ألغوا عرض المسرح الفكاهي من أجلنا. (يدخل سيزارينو في لقطة متوسطة مقربة، يضع أصابعه في فمه، يصفر عالياً ويلوح باتجاه غرفة العرض.) انطلقوا!
٥٩٠. لقطة متوسطة من اليسار إلى اليمين، المحاسب وكونوشيا يواجهان الكاميرا وهما يبتعدان، يستدير بايس في مكانه، ينظر باتجاه جويدو. صديقة بايس تتناول قرطاساً من الآيس كريم.
بايس(يناول كونوشيا قائمة من تجارب التصوير): أيها الشاب عليك أن تقرر.
كونوشيا (يستدير نحو جويدو): لقد أحضرت كل تجارب التصوير حتى تلك التي.....
المحاسب ينظر بإتجاه جويدو أيضاً.
بايس(مقاطعاً): انظر، ياكونوشيا، لم يعد هناك وقت للعب.
شك، إعادة تقييم، نزوات.... لقد حصل على كل الوقت الذي أراده. ولكن الليلة، عليه أن يختار.
٥٩١. لقطة متوسطة مقرّبة: جويدو.
جويدو: هذا ما آتينا من أجله.
٥٩٢. كما في ٥٩٠ يقف بايس، يخطو، ويومئ بجسده، ظهره نحو الكاميرا. بايس: بالضبط! لقد طلب كونوشيا أن يرسل كل شيء له من روما... تجارب التصوير القديمة... تجارب التصوير الجديدة....
٥٩٣. لقطة متوسطة مقرّبه: كونوشيا يقضم أحد أظافره ويلوح بأوراق قوائم تجارب التصوير. صديقة بايس تجلس بعيدة ببضعة مقاعد.
بايس(بعيداً):... حتى تلك التي صورت منذ خمسة أشهر. الآن سننظر إليها ثانية، كل واحدة منها.
٥٩٤. لقطة متوسطة مقرّبة: بايس.
بايس(مخاطباً جويدو): أريدك أن تقول: «هذه هى الصديقة، هذه هى الزوجة، هذا هو الكاردينال، هذه سراجينا.» (يرفع صوته) هل هذا واضحاً؟
٥٩٥. كما في ٥٨٨. يلوح جويدو بيديه من فوق رأسه، وكأنما انحنى أمام رغبة بايس.
بايس(بعيداً، بغضب): لا أريد أن أكون مضحكة...
٥٩٦. لقطة متوسطة: أجوستيني، يجلس، يدخن سيجاراً.
بايس(بعيداً)... للسينما الإيطالية. وفوق كل هذا، لا أريدك....
٥٩٧. لقطة طويلة لمقدمة القاعة من وراء جويدو، كتفه في يمين الأرضية الأمامية، لقطة متوسطة مقربة، قدمه تهتز بعصبية على ظهر المقعد أمامه؛ في البعد، يتمشى بايس في الممر النصفي والشاشة تلوح من فوقه.
بايس:... إن تكون! الجميع ينتظرون الوقت ليطلقوا عليك الرصاص. لم يعد لك أصدقاء كثر سواء إلى اليمين أو إلى اليسار. (يرفع صوته ثانية). ولكنني هنا لأساعدك بأية طريقة ممكنة.
تطفأ الأنوار في القاعة.

٥٩٨. لقطة متوسطة مقربة: صورة ظلية لبايس مواجها الشاشة.
بايس: ولكن الإنتاج يجب أن يبدأ وأن يبدأ فورا. (يسير نحو اليمين، صارخا باتجاه غرفة العرض.) ابدأ التجارب السينمائية!
٥٩٩. لقطة طويلة: الشاشة، يطفأ الضوء المشع المسلط عليها ليحل مكانه المستطيل الضوئي المنبثق من جهاز العرض، يصاحبه صوت جهاز العرض. هذا الصوت غالبا ما يطلق أثناء التجارب السينمائية.
بالإضافة إلى ذلك فالأصوات في التجارب السينمائية مسجَلة تسجيلا حسناً وهذا ما يميز بينها وبين الشخصيات الجالسة في القاعة.
٦٠٠ الشاشة: لقطة مقرّبة لذراعين يحملان المصفقة التي كتب عليها «تجربة سينمائية الآنسة أوليمبيا».
صوت رجل (بعيداً): تجربة سينمائية الآنسة أوليمبيا.
لقطة بانورامية قصيرة نحو اليسار بينما تصفق المصفقة ثم يزال اللوح، لتظهر، بظلال عميقة، مجموعة بدائية: باب إلى اليسار له ضلف زجاجية وإلى اليمين مقعد. في لقطة طويلة، أمرأة يمكن رؤيتها عبر الزجاج، تلبس ثوب السفر الخاص بكارلا.
جويدو(بعيدا): تعالي، أوليمبيا.
أوليمبيا. (تدخل وتقف ويدها على مقبض الباب): هل من الضروري أن أغلقه؟
جويدو(بعيدا): نعم.(تقفل الباب ولقطة بانورامية فيه تتبعها نحو اليمين.) تمايلي وأنت تسيرين...... هزي أردافك. (تسير نحو المقعد وتدير ظهرها نحو الكاميرا.) ضعي اشياءك هناك. (ترمي مجلتها، كتابها ومنديلها الأبيض على المقعد.) حسنا. والأن اذهبي نحو المرآة.(لقطة بانورامية تتبعها نحو اليمين نحو مرآة طويلة حيث نرى انعكاسا لصورتها وهي تخلع قفازها.) اظهري رضاء عن نفسك.(تستدير، وكأنها تعرض فستانها. ترفع أسفل ثوبها فوق ركبتيها) أشدّ رضا من ذلك. ضوء للعمل يشعل ويطفأ في الخلفية اليمنى.
٦٠١. القاعة: لقطة مقربة للويزا تنظر بتركيز، حزينة.
جويدو (بعيدا) انفخي صدرك. (تخفض لويزا عينيها.) والآن اذهبي إلى التليفون......... ببطء، رجاء. (تنظر لويزا إلى أعلى وتبتسم بمرارة.) ولكن لا تركضي !لماذا أنت تركضين؟
بعيدا إلى اليسار، روزيللا تضحك، تستدير لويزا باتجاهها.
٦٠٢. لقطة مقرّبة: روزيللا، متسلية بما ترى، تضحك بينها وبين نفسها:
أوليمبيا (بعيدا): أنا لا أركض.
جويدو (بعيدا): اذهبي...... اذهبي حتى العلامة. انظري هنالك علامة على الأرض هناك.
٦٠٣. الشاشة: تسير أوليمبيا إلى الأمام في زاوية منخفضة، لقطة متوسطة مقربة إلى لقطة مقرّبة، تنظر إلى اسفل بحثا عن العلامة.
أوليمبيا (تلتقط التليفون وتبتسم): مرحبا. رجاء أعطني البواب، من فضلك. جويدو (بعيدا، يتكلم وكأنه البواب): هذا هو البواب. ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك؟
أوليمبيا. آأم.. أريد زجاجة من المياه المعدنية... خالية من الغازات.
جويدو(بعيداً، يتكلم وكأنه البواب): إذن أنت تريدين فيوجي.
أوليمبيا: كلا. فيوجي...
٦٠٤. القاعة: من زاوية مرتفعة لقطة متوسطة مقربة لجويدو الذي يبدو مكتئباً.
أوليمبيا (بعيداً):.... إنها غازية.
يدفن وجهه بقبعته.
جويدو (في التجربة السينمائية، بعيداً، في دور البواب). كلا، يا سيدتي... (كمخرج). انظري في هذا الاتجاه، انظرى في هذا الاتجاه.(كبواب.) ولكن فيوجي هى في أقلها غازية. يلفظ كلمة (غازية) بلهجة مضحكة ليسخر من طريقة كارلا الطفولية في الكلام.
أوليمبيا (بعيداً)، حسناً. أرسل بعضاً منها...
٦٠٥. لقطة طويلة: القاعة، المشاهدون ينظرون إلى الأمام باتجاه الشاشة.
أوليمبيا (بعيداً):........... فيوجي.
بايس: هل تنفع هذه، يا جويدو؟
صوت الجهاز الطنان، مثل ذلك الذي سمع في اللقطات ٣٣، ١١٧.
كونوشيا: عليه أن يقرّر لأنها مسافرة إلى انجلترا.
أجوستيني (بعيداً): إنها ستغادر في الأسبوع القادم، ياجويدو.
صديقة بايس: ولكن من هذه؟
بايس(مخاطباً صديقته): اسكتى! (مخاطباً جويدو). أو أنك تفضل هذه؟
٦٠٦. لقطة متوسطة من زاوية منخفضة: جويدو يتلوى متضايقاً في مقعده، ثم ينحني، متمنياً أن يكون في مكان آخر. خلال ما تبقى من التجارب السينمائية، نسمع بين الفنية والأخرى أصوات رجال (غالباً صوت سيزارينو) معلناً، بشكل غير واضح، اسم المشترك ورقم التجربة، داعياً الجميع للصمت والكاميرا لأن تتحرك.
بايس(بعيداً): هذه شخصية هامة. من المفروض أن تكون جذابة بشكل فورى. أليس هذا حقيقيا، يا جويدو.
يبدو على جويدو أكثر فأكثر قلة الراحة.
٦٠٧. الشاشة: من الخلف، لقطة متوسطة لممثلة شقراء، ذات شعر أملس، تلبس ثوباً أسودا خالي من الزخرفة. إنها تقوم بتجربة أداء لدور لويزا.
جويدو(بعيداً): آنسة.... إجلسي.... تظاهري بأنك مرهقة. (سيجارة في يدها، تستدير، مواجهة الكاميرا، وتجلس إلى مائدة قهوة معدنية عليها مشروب، كما المائدة في ٤٩٣-٥٠٨). الشخصية لامرأة فقدت رغبتها في الصراع. لقد توقفت عن الصراع لأن....... قولي السطر.(تتحرك الكاميرا لتصل إلى لقطة مقرّبة.) الممثلة التي تأخذ دور لويزا: دون توقف؟
جويدو (بعيداً): آه، نعم. بدون توقف.
تتوقف الممثلة لتركز.
الممثلة بدور لويزا: أنا التي أقدم لك الحرية التامة. على أي حال، أنا لا أناسبك هكذا. أنا مصدر إزعاج لك. تستدير مبتعدة.
٦٠٨. القاعة. لقطة مقربة متوسطة للويزا تنظر إلى الشاشة، تقرض أظافرها. في يمين القاعة الأمامية، صديقها، إلى اليسار في لقطة متوسطة.
الممثلة في دور لويزا (بعيداً):رجاء فكر جدياً في الموضوع. أشعر وكأنني عبء.
صديق لويزا: أي واحدة هي؟ ما المفترض أن تفعله؟
لويزا: ألا تستطيع التخمين؟ إنها الزوجة.
جويدو(بعيداً يخاطب الممثلة التي تقوم بالتجربة): استرخي، أنت بين أصدقاء. كنت تعرفين الأسطر جيداً عندما كان يتم تلقينك.
بينما تنحني لويزا إلى الأمام تبحث عن سيجارة في حقيبتها، تظهر روزيللا خلفها، الناحية اليمنى من الإطار.
روزيللا: هَم، مع ذلك، إنها من النوع المحبب أليست كذلك؟ حساسة، ألا تعتقدين ذلك؟
لويزا(تنظر إلى الشاشة وهي تمد يدها باتجاه روزيللا): أعطني سيجارة.
روزيللا: لم يعد عندي المزيد(تستدير نحو اليمين) أنريكو، احتاج لبعض

المؤونة. تسند روزيللا ظهرها إلى الخلف؛ يركض أنريكو مسرعاً ويقدم بحماس علبة سجائر مفتوحة.
أنريكو: هاك سيجارة!
لويزا، روزيللا، وصديق لويزا، يأخذون سجائر.
لويزا: شكراً.
أنريكو: تفضلي دائماً.
جويدو (بعيداً، تجربة سينمائية)... خذيها من النص، (لأنني لا أستطيع الاستمرار على هذا الحال بعد اليوم) حركة.
الممثلة في دور لويزا (بعيداً): لأنني لا أستطيع الاستمرار على هذا الحال.
جويدو (بعيداً، هو نفسه، في تجربة سينمائية، يرفع صوته): حسناً، دعنا نسمعها، قولي لي كيف يجدر بي أن أتصرّف.
يخرج أنريكو من الإطار، ويعود إلى مقعده.
٦٠٩. الشاشة: لقطة مقرّبة للممثلة التي تقوم بدور لويزا.
الممثلة بدور لويزا: مثل واحد يحلف أنه يقول الحقيقة وهو لا يفعل... كل يوم، مراراً وتكراراً.
هذا يكفي.. ما تفعله هو أقل المسائل أهمية. لا نعرف بتاتاً.. بتاتاً.. بتاتاً..
٦١٠. القاعة: لقطة متوسطة مقرّبة لجويدو يميل على ظهر المقعد المجاور له، وبيده سيجارة، وجهه يختفي جزئيا في الظلال.
الممثلة في دور لويزا(بعيداً).. بمجرد أن أعرف الحقيقة، ليس فقط عن الأشياء غير المهمة. (يتكىء جويدو إلى الأمام).
جويدو (يهمس، وهو يعرف أن لويزا لا تستطيع سماعه): لويزا، أحبك.
٦١١. كما في ٦٠٩.
الممثلة في دور لويزا: إن الكذب مثل التنفس بالنسبة لك.
جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية): أعيدي ذلك. من فضلك.
الممثلة في دور لويزا (تخفض صوتها قليلا): الكذب مثل التنفس بالنسبة لك.
٦١٢. القاعة: لقطة متوسطة مقرّبة لصديق لويزا، وشقيقة لويزا، وروزيللا وقد وضعت ركبتيها بمحاذاة كرسي أمامها.
صديقة لويزا: آه، يالها من أعصاب قوية!
تستدير نحو اليمين، وتنظر باتجاه لويزا.
جويدو (بعيداً، مخاطباً الممثلة التي تجري الاختبار السينمائي): الآن قفي ثانية.. اجعلي تعبيرك قاسياً، عدائياً (مخاطباً سيزارينو). دعني أرى السيناريو.
سيزارينو (بعيداً، في التجربة السينمائية): خذ، ياجويدو.
شقيقة لويزا (تنظر مباشرة باتجاه لويزا، ثم تنحني إلى الأمام، ثم تتكلم في أذن الصديقة): كل هذا مأخوذ من حياته.
صديقة لويزا: طبعاً.
لقطة بانورامية نحو اليمين. الآن لايرى سوى روزيللا ولويزا في الإطار.
تنظر لويزا: وقد تحجرت من الصمت، تلعب بعصبية في ياقة قميصها.
روزيللا (مسرورة): آه، هذه هي الأميرة. أعرفها.
جويدو (بعيداً مخاطباً الممثلة التي تجري التجربة السينمائية): أعيدي هذا السطر.
«لماذا؟ ألست الآن لوحدي؟».
الممثلة في دور لويزا(بعيداً): لماذا؟ ألست الآن لوحدي؟
٦١٣. لقطة مقربة : الممثلة في دور لويزا.
الممثلة في دور لويزا: ماذا تعطيني؟ ما الذي آمل الحصول عليه؟
جويدو (بعيداً، مخاطباً في الاختبار السينمائي): انظري إلى هنا. والآن ضعي نظارتك. (تضع نظارتها) أعيدي هذا السطر الأخير، «لماذا؟ ألست الآن لوحدي؟» يا آنسة، عليك أن تقوليه.
٦١٤.القاعة: لقطة متوسطة مقربة لأنريكو، الجدي المظهر.
جويدو (بعيداً، مخاطباً الممثلة في الاختبار السينمائي):........ بعدائية، طبعاً، ولكن أيضاً بمرارة عميقة. قال...
٦١٥. لقطة مقرّبة: لويزا. تأخذ مجّة من سيجارتها.
جويدو (بعيداً، مخاطباً، الممثلة في الاختبار السينمائي):«تعالي الآن. لا يمكن أن تكوني فعلاً راغبة بالانفصال. هل حقيقة تريدين أن تكوني لوحدك؟
(خافضاً صوته). ولكن ماذا تريدين أن تفعلي لوحدك؟ وتجيبي أنت«لماذا؟ ألست أنا لوحدي الآن؟» لا تخافي. تابعي.
لقطة بانورامية نحو اليسار حيث شقيقة لويزا وروزيللا التي تنظر بإتجاه لويزا، ثم نحو الشاشة.
٦١٦. لقطة طويلة: جويدو ودوميير.
بايس(بعيداً): جويدو، ليس هناك من شك حول مقدرة هذه الممثلة.
الممثلة في دور لويزا (بعيداً) : «لماذا؟ ألست الآن لوحدي؟».
بايس(بعيداً): إنها ممتازة.
يفرد جويدو ذراعيه بحركة توحي بعدم التأكد ثم يدفن وجهه بين يديه.
الممثلة في دور لويزا (بعيداً): ماذا تعطيني؟ ما الذي نأمل في الحصول عليه؟
بايس(بعيداً): جويدو!
٦١٧. لقطة متوسطة: ظهر كونوشيا، لقطة جانبية لبايس وهو يعبّر عن ارتباكه، صديقته في الخلفية اليمنى.
كونوشيا (يرفع يده وأصابعه مفرودة): هذا الأمر مستمر منذ خمسة أشهر.
صديقة بايس(تلعق كوب الآيس كريم) : ولكنهم جميعاً كبار في السن.
بايس(واضعاً أصبعه في فمه): إشي!
٦١٨. شاشة: لقطة مقربة للممثلة الثانية التي تقوم بتجربة لدور كارلا، على التليفون.
(فيما يتبقى من هذا المشهد، فسوف يشار إلى الممثلات المختلفات في التجربة بـ كارلا الثانية، كارلا الثالثة، سراجينا الأولى، إلخ.)
كارلا الثانية: ولكن فيوجي مياه غازية.
جويدو (بعيداً، يتكلم بدور البواب). كلا، إن فيوجي هي الأقل غازية...
٦١٩. لقطة متوسطة مقرّبة: تنظر لويزا إلى ساعتها، ثم إلى أعلى نحو الشاشة جويدو (بعيدا، يتكلم بدور البواب) :..... من المياه المعدنية. (مخاطباً فريق العمل) الصوت!
كارلا الثانية (بعيداً): حسناً. أرسل الفيوجي.
تتثاءب لويزا وتفرك عينيها.
جويدو (بعيداً، في الاختبار السينمائي). ضع التليفون مكانه.
سيزارينو (بعيداً، في الاختبار السينمائي): اختبار السينمائي، يا آنسة أوليمبيا.
٦٢٠. لقطة مقرّبة : بايس.
بايس: ما رأيك بهذه، يا جويدو؟
جويدو (بعيداً، في الاختبار السينمائي). أعيديها، بطريقة أكثر إغراءً، أكثر....
أوليمبيا (بعيداً): تعرف أنه لشيء خطير......
٦٢١. لقطة بانورامية تتبع لويزا في لقطة طويلة وهي تتجه نحو اليسار، عبر ممر خارجي نحو باب خروج على مستوى جويدو.... لقطة بانورامية

نحو اليسار حيث يوجد جويدو الذي يلاحظ خروجها عبر الستائر.
أوليمبيا (بعيدا)... أن تتركني لوحدي.
جويدو (بعيداً، في الاختبار السينمائي، يقوم بدور نفسه): آه، حقاً! لماذا؟ ما الذي تفعله؟
أوليمبيا (بعيدا): هل يجب أن أعيدها؟
جويدو (بعيداً، في الاختبار السينمائي): كلا،كلا،كلا.اترك الهاتف.(تتحرك الكاميرا إلى الداخل نحو لقطة متوسطة مقربة بينما يأخذ جويدو مجّة من سيجارته. شدي رأسك قليلاً إلى هذه الناحية. (ينهض ليتبع لويزا) رائع يا أوليمبونا : قطع.
٦٢٢. من منظور جويدو تتحرك الكاميرا عبر باب الخروج تتبع لويزا في الرواق، لقطة طويلة، وهي تسير بعيداً عن الكاميرا.
جويدو (بعيداً) : لويزا! (تستدير وتواجه إلى الأمام باتجاه جويدو.) إلى أين أنت ذاهبة؟
لويزا: أنا نعسة. أنا ذاهبة إلى الفندق. مساء الخير يا جويدو.
تبدأ في الخروج من يسار الإطار.
جويدو (بعيداً): انتظري دقيقة، اسمعي.
تقف، تنظر، إلى الخلف باتجاهه.
باحة دار العرض، ليلاً.
٦٢٣. لقطة طويلة: يدخل جويدو عبر ستائر باب الخروج.
جويدو: ما الذي جرى؟ ما الذي حدث؟
لويزا (بعيداً): لم يحدث شيء. لا يحدث شيء إطلاقاً بينك وبيني.
جويدو: هل هنالك ما أثار غيظك في الاختبار السينمائي؛ إنه مجرد فيلم.
٦٢٤. لقطة مقرّبة : لويزا.
لويزا: آوه، أعرف أكثر من أي شخص آخر أنه مجرد فيلم، وأنه خيال و..... كذبة أخرى، حتى لو وضعت..
٦٢٥. لقطة بانورامية لجويدو وهو يتحرك باتجاه لويزا، في لقطة متوسطة مقربة.
لويزا (بعيداً):..... كل منّا فيها.
جويدو : لويزا......
لويزا(بعيداً، ترفع صوتها بغضب): ولكن كما يلائمك! (لقطة بانورامية نحو اليمين بينما يجلس جويدو مكتئباً على السلالم). الحقيقة هي شيء اخر كلياً. وأنا الوحيدة التي تعرفها.
٦٢٦. كما في ٦٢٤.
لويزا: أنت فقط محظوظ. لأنني لن أكون بلا حياء لأبوح بها كما تفعل أنت. (تنظر نحوه بازدراء وتبدأ في السير بعيداً.) ولكن قم بفعلها..... اصنع فيلمك.
جويدو (بعيداً): كلا، لن أصنعه.
تسير لويزا الآن بعيداً عن الكاميرا، في الردهة، لقطة متوسطة.
لويزا: أطلق العنان. لنفسك..
٦٢٧. كما في ٦٢٥.
لويزا (بعيداً).... اصفع نفسك على قفاك......
جويدو: كلا لن أقوم بهذا الصنع.
لويزا (بعيداً)...... اجعل كل من يراك يظن أنك رائعاً!
٦٢٨. لقطة طويلة : لويزا تقف في الردهة، تنظر إلى الخلف باتجاه جويدو.
لويزا (بازدراء بالغ): ماذا عندك لتقوله للآخرين، أنت الذي لم تتمكن إطلاقاً من قول الحقيقة لأكثر إنسان ملتصق بك، للمرأة التي كبرت وشاخت بجانبك.
جويدو (بعيداً): لويزا، لا تكوني.......
٦٢٩. لقطة مقربة : لويزا.
جويدو (بعيداً): ميلودرامية لويزا.
لويزا: (تتوقف، ثم بهدوء أكثر): أصبت في استدعائك لي إلى هنا. كنا بحاجة إلى..... خلاصة. وبإمكانك التأكد من أنني لن أعود. باستطاعتك الذهاب إلى الجحيم مباشرة!
تخرج نحو اليمين.
٦٣٠. كما في ٦٢٧. صوت خطوات لويزا. يقف جويدو. لقطة بانورامية تتبعه نحو اليسار باتجاه الستائر التي تؤدي إلى القاعة.
يسمع صوت الجرس الطنان: يرمي سيجارته ويذهب عبر الستائر. يسمع صوت شخص يغني لحن سراجينا.
قاعة العرض السينمائية، ليلاً.
٦٣١. لقطة متوسطة مقرّبة. جويدو يستعيد مقعده، مكتئباً، يهز رأسه ضجراً. بعيداً، لحن سراجينا.
جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي) : اقطع!
٦٣٢. شاشة: لقطة طويلة: في صورة ظلية على اليمين، أولاً سراجينا؛ مركز، حامل مولد كهربائي، وشرائط مبعثرة على الأرض.
جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي): تعالي الآن! اركضي.... أسرعي... اركضي...... اركضي...... اركضي.
لقطة بانورامية نحو اليسار تتبع سراجينا الأولى وهي تتحرك وراء المرآة الطويلة بطولها، حيث أعجبت أوليمبيا بنفسها. في الأرضية الأمامية، صبي، ظهره إلى الكاميرا، يلبس القبعة الكاب التي كان جويدو يلبسها في حادثة سراجينا.
رجل (بعيداً): طلب منك الرئيس أن تجري!
تدخل سراجينا الأولى في لقطة متوسطة مقترَبة وهي تشد شالها إلى جسدها وتمضغ اللبان.
جويدو(بعيداً، في تجربة سينمائية): أنت ! ابقى ساكتاً!
٦٣٣. القاعة: لقطة مقربة لجويدو، ينحني إلى الأمام، ينظر إلى أعلى نحو الشاشة، ثم يستدير عائداً بقرف، يدفن رأسه بين ذراعيه.
جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية): إرم هذا الأبله خارجاً! (مخاطباً سراجينا رقم واحد) الآن غني.
صوت مختلف يبدأ في الغناء.
٦٣٤. بعيداً، الصوت يستمر. لقطة متوسطة: المحاسب، كونوشيا، بايس وصديقة بايس، يجلسون في صف واحد. حركة كاميرا خفيفة ولقطة بانورامية نحو اليمين بينما ينهض كونوشيا، ثم يقرفص أمام بايس ليريه بعض الأوراق.

كونوشيا: يا سيدي، قد تعتقد بوجود خفة في رأسي، ولكن الأرقام..... الأرقام.....جميعها مدونة هنا.
يضع بايس نظارته وينظر إلى الأوراق.
٦٣٥. شاشة: سراجينا الثانية تجلس على سلالم ما، أمام الأبواب الزجاجية، في لقطة طويلة ظلية.
بايس(بعيداً): كلا، لن أدفع هذا مطلقا، ولا خلال مليون سنة! كونوشيا، يبدو أن رأسك بدأ يخف.
تتحرك الكاميرا إلى الداخل بزاوية مرتفعة للقطة متوسطة مقرّبة لسراجينا الثانية، تأكل من أحد الأطباق. وجهها فقط، ذراعها وقليل من شعرها، ويمكن رؤية الطبق في الظلال العميقة.
جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية، يلعب دور نفسه وهو طالب في المدرسة، يهمس): سراجينا، انظري، لدينا المال! سراجينا، الرومبا، الرومبا!
٦٣٦. قاعة: لقطة متوسطة مقربة لبايس يستدير باتجاه جويدو. صوت الطنانة.
بايس: جويدو، قل شيئاً!
٦٣٧. لقطة مقربة: جويدو ينحني إلى الأمام مرة ثانية. في التجربة السينمائية يتكلم بصوت غير مسموع.
بايس(بعيداً، بانزعاج شديد): رجاء! (ينهض جويدو وكأنه مغادر) وهذه، ياجويدو؟ (يجلس مرة ثانية) بصراحة اعجبتني التي قبلها. إنها نيابوليتان أليست كذلك يا كونوشيا.
جويدو (يتكلم مع لويزا الغائبة): ولكن ألا تستطيعين رؤية ذلك أنا........ أنا أتلعثم........ (يدفن رأسه بين يديه). أنا اتلعثم.
٦٣٨. شاشة: لقطة مقرّبة لكارلا الثانية، على الهاتف.
كارلا الثانية (بجدية) : متى ستأتين؟ تعبت من الانتظار.
٦٣٩. لقطة مقرّبة : كارلا الرابعة، على الهاتف.
جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي، يصدر أوامره): أنظري مباشرة نحوي!
كارلا الرابعة (بصوت عالي النبرة، متملق): لا تتركني وحدي!
تعلم أن هذا خطير.
جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية) استديري!
٦٤٠. لقطة مقرّبة: كارلا الثالثة، على الهاتف.
كارلا الثالثة (بصوت منخفض النبرات، مثير): لا تتركني لوحدي! تعرف أن هذا خطير، يا عزيزي.
جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية): انظري إلى هنا.
٦٤١. لقطة مقرّبة: كارلا الخامسة على التليفون.
كارلا الخامسة (تنهي نوعاً من التهديد): لماذا لا تأتي مباشرة؟
أنت تتركني انتظر. تعلم أنني عندما اضطر للانتظار يكون أمراً خطيراً.
٦٤٢. لقطة مقرّبة: ينظر جويدو إلى الأمام بين يديه، ثم يخفي عينيه خلفهما.
جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية، بغضب متزايد): أعلى، أعلى، أعلى!
٦٤٣. شاشة: لقطة مقرّبة لمروحة طويلة يروّح بها الرئيس.
في اللقطة ٦٤٣-٦٤٨ هنالك أصوات ضوضاء، وصوت الطنانة الرئيسي المعاد، وصوت آلة العرض المضخم.
جويدو (بعيداً، في تجربة سينمائية): أيتها الكونتيسة.... امش.... تعال! عندما تنزع المروحة بعيداً نرى، في لقطة مطولة، إمراة تلبس ملابس خاصة بالكاردينال. عند منتصف المسافة، الباب الزجاجي ورجلين في الخلفية. كتف جويدو في الفسحة الأمامية. بعد ذلك يدخل الإطار ويذهب ليأخذ ذراع الكاردينال، مشيراً إلى المكان الذي يجب السير فيه، إلى الأمام يميناً.
جويدو (في اختبار سينمائي): قلت لك أن تسير. اتبع الخط المرسوم..... الكونتيسة التي تقوم بتجربة دور الكاردينال (جاهزة للبدء) : لا تلمسني بيدك!
جويدو (في اختبار سينمائي) : اذهب في هذا الاتجاه.
٦٤٤. لقطة مقربة: ثلاثة أرباع لقطة جانبية لإحدى الكارلات الثلاث ورأسها محني إلى الخلف، تضحك بصوت أجش. لوحة تصفيق مكتوب عليها «مساء مضيء» توضع على كتفها، تسحب لتوضع أمام وجهها.
٦٤٥ لقطة طويلة : الشكل المعد. الكونتيسة تقوم بتجربة لدور الكاردينال. تقف على خشبة مسرح دوار، وقد دار الآن؛ بعض العمال في صورة ظلية في الفسحة الأمامية، لوحة تصفيق مختلفة «مساء مضيء» ادخلت في اسفل الإطار.
٦٤٦. لقطة متوسطة في زاوية منخفضة لسراجينيا الثالثة.
جويدو (بعيدا، في اختبار سينمائي): اكشفي عن كتفيك بسرعة. تنزع القميص عن كتفيها.
جويدو(بعيدا، في اختبار سينمائي، كتلميذ مدرسة) : وسراجينا......
٦٤٧- لقطة مقرّبة. إحدى الكارلات تسير إلى الأمام.
جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي كتلميذ مدرسة)... معنا المال. سراجينا. معنا المال.
٦٤٨. لقطة متوسطة مقرّبة من زاوية منخفضة : الكونتيسة تقوم باختبار سينمائي لدور الكاردينال، لم تعد مرتدية التاج، وهي تستدير.
جويدو(بعيداً، في اختبار سينمائي) : توقف.هذا حسن.
٦٤٩. القاعة : لقطة متوسطة مقرّبة لدوميير وقد بدا عليه شيء من الحيرة.
جويدو (بعيداً، في اختبار سينمائي) : هل كان ذلك حسناً؟
٦٥٠. شاشة: لقطة مقرّبة للمروحة من زاوية منخفضة جدا. عندما تنزع بعيدا نرى، في لقطة مطولة، سقف خشبة مسرح الصوت.
٦٥١. قاعة : لقطة متوسطة مقرّبة لبايس وهو يدور.
بايس(مخاطبا روزيللا) : وما رأيك؟ بسرعة، انطقي !هذه ديمقراطية. قولي شيئا! إذا لم يتكلم هو فلربما تقولين أنت شيئا.(تستدير بعيدا، وتقوم بلفظ خاطئ لكلمة حشو فرنسية.) أي، اكري بلو.
٦٥٢. لقطة بانورامية تتبع وكيل كلوديا وهو يسير باتجاه جويدو في لقطة متوسطة. ينحني نحو جويدو في لقطة مقربة. شريط صوت التجارب السينمائية. غناء الممثلات اللواتي يجربن دور سراجينا. توجيهات جويدو، آلة العرض، ألخ – يستمر حتى ٦٥٤.
وكيل كلوديا: لا تحاول الاختباء. نستطيع العثور عليك في أي مكان. كيف حالك؟
جويدو : مرحبا.
لقطة بانورامية تستمر يمينا بينما يستدير جويدو، وهو مازال في لقطة مقرّبة، باتجاه وجه الوكيل الصحفي لكلوديا الملاصق لوجهه.
وكيل كلوديا الصحفي : أنا أدعى كونيتي، من مكتب دعاية كلوديا. لقد تقابلنا منذ خمسة عشر عاما. هل تذكرني؟
جويدو (مطأطأ برأسه): نعم، نعم.
الوكيل كلوديا الصحفي (ينظر يسارا، خلف جويدو): انظر! إنها هنا.
جويدو (ينظر إلى اليسار): أين هي الآن؟
٦٥٣. لقطة مطولة من زاوية منخفضة: ظهر القاعة، من منظور جويدو. امرأة شابة تلبس الأبيض، سكرتيرة كلوديا، تأخذ مقعدا في الصف الخلفي.كلوديا تلبس ثوبا تحلت رقبته بريش النعام، تظهر بصورة ظلية

بفعل النور المنبثق من باب الخروج، ضوء آلة العرض يغرق الجزء الأعلى من الإطار.

٦٥٤. لقطة متوسطة مقرّبة، من الصف خلفهم، للوكيل الصحفي كلوديا، لجويدو، وكيل كلوديا وقد استداروا في مقاعدهم، ينظرون باتجاهها، بعيدا عن الكاميرا. يبقى جويدو في لقطة متوسطة مقربة وهو يقف.

جويدو (ينظر إلى الرجلين): من فضلكم سامحاني.

لقطة بانورامية تتبع جويدو نحو الممر ثم إلى أعلى السلالم باتجاه كلوديا.

٦٥٥. لقطة متوسطة : كلوديا وهي تقف في لقطة جانبية، تنظر باتجاه الشاشة، وسكرتيرتها تجلس أمامها. تنهض السكرتيرة وتنظر باتجاه جويدو.

سكرتيرة كلوديا (بالإنجليزية): إنه ينادي كي.

تنظر كلوديا باتجاه جويدو. تتحرك الكاميرا إلى الأمام قليلا وهي تسير في لقطة متوسطة مقرّبة، ابتسامة واسعة على وجهها. وشعرها مضاء بتوهج بفعل نور آلة العرض.

جويدو (بعيدا، بعذوبة شديدة): كلوديا!

كلوديا : كيف حالك؟

جويدو (بعيدا): حسنا. وأنت؟ (يتوقف، يضحك قليلا.) وهكذا أخيرا جئت ! هل نذهب إلى الخارج؟

تتحرك الكاميرا لتتبع كلوديا وهي تستدير وتسير باتجاه سكرتيرتها.

كلوديا: اود أن تتعرف على كارولين، سكرتيرتي.

تستدير كلوديا إلى الخلف نحو جويدو بينما تسير كارولين في لقطة متوسطة مقرّبة.

جويدو (بعيدا) : نعم.

سكرتيرة كلوديا: أنا سعيدة بلقائك.

جويدو (بعيدا) : ولكنني أرغب في مكالمتك على انفراد.

سكرتيرة كلوديا من اليسار، لقطة بانورامية تتبع كلوديا وهي تصعد بضع درجات في السلم وخارج الباب.

سلالم تؤدي إلى الشارع، ليلا.

٦٥٦. لقطة متوسطة مقرّبة: تتحرك الكاميرا باتجاه كلوديا وهي تسير أسفل الدرج.

كلوديا: متى نبدأ بالتصوير؟

جويدو (بعيدا): سريعا.......... سريعا جدا.

تتوقف عند أسفل الدرج، تنظر إلى أعلى باتجاه جويدو.

كلوديا: لكن ما هو الدور الذي سأقوم به؟

موسيقى الأوركسترا في الساحة العامة، خارجا، تعزف «القمر الأزرق».

جويدو (بعيدا): إه؟ (تضحك) سأقول لك كل شيء فيما بعد. لقطة بانورامية تتبع كلوديا نحو الشارع.

كلوديا : أنا سعيدة جدا لعملي معك...

الشارع، ليلا.

٦٥٧. لقطة متوسطة مقربة – لقطة متوسطة : تتحرك الكاميرا لتتبع كلوديا وهي تسير حول مقدمة سيارتها.

كلوديا:...... وآمل أن أكون ذات فائدة لك. ولكني أريد أن أعرف كل شيء. (تتحرك الكاميرا نحو اليمين فتظهرها على باب السيارة.) إلى أين سنذهب الآن؟

لقطة بانورامية نحو اليسار ثم حركة عامودية إلى أسفل وهي تدخل إلى مقعد السائق.

٦٥٨. لقطة متوسطة : من الخارج عبر نافذة السيارة، كلوديا في الأرضية الأمامية، تنظر نحو جويدو وهو يدخل السيارة. تتحرك الكاميرا أقرب فأقرب.

كلوديا : حسنا؟

جويدو (ينظر إليها، يتوقف، ثم يشير إلى الأمام): من هنا.

٦٥٩. لقطة طويلة : الشارع. لقطة بانورامية نحو اليمين تتبع السيارة وهي تقترب، تنحرف إلى اليمين في لقطة متوسطة، ثم تنطلق بعيدا إلى الشارع متجاوزة صفاً من السيارات المتوقفة نحو إشارة ضوئية ترسل وميضا، ثم، مرة ثانية في لقطة طويلة، تستدير نحو اليمين.

نرى لفترة وجيزة امرأة كهلة تدخن سيجارة وتسير في الشارع تماما. يتحركون بسيارة كلوديا، ليلا.

طوال هذا المشهد، شعاع من الضوء المنبعث من الشارع يضيء عيني جويدو وجبهته. ينظر باتجاه كلوديا، ثم إلى الأسفل أو إلى الأمام مباشرة، ويأخذ بين الفترة والأخرى مجّة من سيجارته. تظهر كلوديا وهي تنظر نحو جويدو ثم نحو الطريق في ثلاثة أرباع الصورة الجانبية، وجهها يومض إنارة فيتلألأ في الليل الأسود. هنالك إيحاء صغير بما هو موجود خلف نوافذ السيارة. المحادثة يتكرر فيها التوقف، وتعبيرات الوجه الناتجة عن ردود الفعل.

٦٦٠. لقطة متوسطة مقرّبة: جويدو: تتوقف الموسيقى.

جويدو: كم أنت جميلة! تشعريني بالجبن. تجعلين قلبي يضرب كتلميذ المدرسة.

٦٦١. لقطة مقربة: كلوديا.

جويدو (بعيداً): أنت لا تصدقينني، أليس كذلك؟ توحين لي بالاحترام الصادق العميق! ياكلوديا! من تحبين انت؟ من الرجل الذي في حياتك؟ من الذي تهتمين به؟

كلوديا (تضحك) : أنت.

٦٦٢. لقطة مقرّبة: جويدو.

جويدو: لقد جئت في الوقت المناسب. لماذا تبتسمين هكذا؟

٦٦٣. كما في ٦٦١. تضحك كلوديا مرة ثانية.

جويدو (بعيدا): لا يمكنني التأكد إذا ما كنت فعلاً تنتقدينني، تسامحينني أم تغيظينني.

كلوديا: أنا أستمع فقط. قلت أنك تريد التحدث معي، تخبرني عن الفيلم. لا أعرف شيئاً عنه.

٦٦٤. كما في ٦٦٢. توقف طويل غير عادي.

جويدو (يتكلم بسرعة متزايدة): هل بإستطاعتك أن تتخلي عن كل شيء، وتبدأي الحياة مرة ثانية.... تختاري شيئاً، شيئاً واحدا فقط، وتكوني مخلصة له... تجعليه الشيء الذي يعطي معنى لحياتك.... شيئاً يتضمن كل شيء آخر.... الذي سيصبح هو كل شيء ولاشيء سواه لمجرد إيمانك غير المحدود به؟ هل تستطيعين فعل ذلك؟ قولي..... إذا ما طلبت منك......

٦٦٥. كما في ٦٦٣.

جويدو (بعيدا):... كلوديا...

كلوديا: إلى أين نحن ذاهبون؟ لا أعرف الطريق. وماذا عنك؟ هل تستطيع أنت؟

صوت خرير ماء.

جويدو(بعيدا): الينابيع....

٦٦٦. لقطة متوسطة مقرّبة: لجويدو، يدا كلوديا على المقود في الفسحة الأمامية.

جويدو:.... لابد أن يكون قريباً. اسمعي. حاولي أن تستديري نحوي هنا. تدير المقود.

٦٦٧. لقطة مقرّبة : جويدو.

جويدو: كلا. هذا الرجل لايستطيع. يريد وضع يده على كل شيء، ويلتهم كل شيء. لا يستطيع أن يعطي شيئاً. يبدل اتجاهه كل يوم.....

٦٦٨. كما في ٦٦٥. كلوديا الآن جادة.

جويدو (بعيداً):.... خوفاً من أن يخطئ الطريق الصحيح. وهو على وشك الموت، ينزف حتى الموت.

كلوديا: وهل ينتهي الفيلم هكذا؟

جويدو (بعيداً): كلا، هو يبدأ هكذا. ثم يقابل الفتاة عند النبع. إنها إحدى الفتيات...

٦٦٩. كما في ٦٦٧.

جويدو:... اللواتي يسكبن المياه الشافية، إنها جميلة... شابة وعجوز... طفلة ومع ذلك امرأة... أصيلة... مشعة لا شك أن فيها يكمن خلاصه.

٦٧٠. كما في ٦٦٨، كلوديا: بصورة جانبية مثالية، معبرة عن وجهة نظر جويدو، ثم تنظر في اتجاه جويدو.

جويدو (بعيداً): سوف تلبسين اللون الأبيض. ستتركين شعرك مسترسلاً هكذا، كما هو الحال الآن بالضبط.

باحة مبنى قديم، ليلاً.

٦٧١. لقطة بانورامية يميناً، وتتحرك الكاميرا إلى الأمام لتتبع أضواء السيارات التي تدور وهي تتلاعب على حافة المبنى في الواجهة ثم نحو عمق الملعب.

٦٧٢. لقطة متوسطة: كلوديا. يميناً مضيئة إضاءة مبهرة عبر الزجاج الأمامي، جويدو، يساراً في الظل. صفير الريح أخذ مكان صوت محرك السيارة.

جويدو: اطفئي نور السيارة.

باحة مبني قديم، خيال جويدو الجامح ليلاً:

٦٧٣. مثل باقي مشاهد الخيال، فلا صوت هناك. ترفع الكاميرا نحو واجهة المبنى المظلمة باتجاه نافذة مبهرة الضوء في أحد الطوابق العلوية. في لقطة متوسطة، تظهر كلوديا، تلبس فستاناً أبيض كما كانت في المشهد الأول عند الينابيع، ٤٣-٤٩، وخلال أحلام جويدو في غرفة نومه، ٣٠٤-٣١٥، تأخذ مصباحاً من حافة الشباك. تدير ظهرها نحو الكاميرا وتسير نحو الغرفة المشعة.

٦٧٤. لقطة طويلة: كلوديا، حافية، تمر عبر الممر نحو الباحة، تحمل المصباح.

لقطة بانورامية نحو اليمين تتبعها وهي تمشي بحركاتها الراقصة الخاصة التي مشت بها في مشاهد الأحلام الأخرى. تضع المصباح على المائدة المجهزة لاثنين في منتصف الباحة. إنها مضاءة بشكل مباشر من الأعلى بواسطة ضوء كشاف.

٦٧٥. لقطة متوسطة مقرّبة : كلوديا تنظر إلى الأسفل نحو المائدة. لقطة بانورامية تتبعها وهي تتحرك نحو اليسار، لتراقب بوضوح ترتيب مكان ما، ثم يمينا لتراقب غيره. تنظر إلى أعلى، تبتسم، ثم تتحرك ثانية نحو اليسار.

ساحة مبنى قديم، ليلا

٦٧٦. لقطة طويلة : الباحة، الآن بدون المائدة وكلوديا. يعود صوت صفير الريح. تتحرك الكاميرا قليلا نحو الخلف.

٦٧٧. لقطة مقربة : كلوديا في لقطة جانبية، تجلس في السيارة كالسابق

كلوديا: وثم ماذا؟

صوت باب جويدو يفتح ويقفل. تستدير كلوديا؛ تحملق متتبعة خطاه نحو اليمين. نسمع صوت خطوات قدميه.

٦٧٨. لقطة طويلة: تتحرك الكاميرا متتبعة جويدو وهو يسير بعيداً عن الكاميرا، في الباحة، يلبس سترته.

٦٧٩. لقطة متوسطة: جويدو، ظهره نحو الكاميرا. يتوقف، ينظر حوله.

٦٨٠. لقطة متوسطة: كلوديا تسير إلى الأمام، ملفوفة بشالها الرقيق كالشاش ورأسها منحن. السيارة في الخلفية.

كلوديا: دعنا نترك هذا المكان.

٦٨١. كما في ٦٧٩.

كلوديا (بعيداً) : هذا المكان يخيفني. إنه لا.....

٦٨٢. كما في ٦٨٠. كلوديا تنظر إلى أعلى.

كلوديا:.... يبدو حقيقياً

جويدو (بعيداً): أنا أحبه كثيراً. أليس ذلك غريباً؟

تبتسم كلوديا، تضحك، تسير نحو اليمين، ظهرها نحو الكاميرا.

كلوديا: لم أفهم تقريباً أي شيء عن القصة التي رويتها لي.

(لقد وصلت الآن إلى جانب الباحة وهي في لقطة طويلة) أسمع، رجل كهذا... كما تصفه أنت..... إنه لا يحب أحداً.. (تتكىء إلى الحائط في الظلال الملاصقة للممر الباهر النور، وتستدير ووجهها إلى الأمام.)..... لا أحد سيشعر بأسى تجاهه، كما تعلم. (تتحرك نحو اليمين وتجلس على حافة الباب). أساساً، الخطأ خطأه.

٦٨٣. لقطة مقربة: جويدو، رأسه منحن إلى الأمام، قبعته السوداء الكبيرة تغطي جبهته.

كلوديا (بعيداً): ما الحق الذي يملكه ليتوقع أي شيء من الآخرين؟

ينظر جويدو إلى أعلى.

جويدو: ألا تعتقدين أنني أعرف ذلك؟

٦٨٤. لقطة متوسطة: تجلس كلوديا على الحافة، رأسها على ركبتيها، وعباءتها المزينة بريش النعام معلقة بشكل متوازعلى جانبيها.

جويدو(بعيداً): أنت مملة قليلاً، مثل كل الآخرين!

كلوديا (تنظر إلى أعلى، ضاحكة) آه، إذاً أنت لا تريد أي نقد مطلقاً. تبدو مضحكاً في تلك القبعة الكبيرة البشعة– تماماً مثل رجل عجوز!

٦٨٥. لقطة طويلة من زاوية منخفضة من منظور كلوديا: جويدو واقف في الساحة، يربط ربطة عنقه.

كلوديا (بعيداً): أنا لا أفهم. يقابل الفتاة التي تستطيع مساعدته على العودة إلى الحياة والتي تنعشه ولكنه يرفضها.

جويدو:لأنه لم يعد يؤمن بذلك. يستدير ويسير نحو اليسار.

كلوديا: لأنه لا يعرف كيف يحب.

٦٨٦. لقطة مقرّبة: كلوديا، رأسها مستند إلى الباب.

جويدو (بعيداً): لأنه ليس صحيحاً أن امراة باستطاعتها تغيير رجل.

كلوديا: لأنه لايعرف كيف يحب.

جويدو (بعيداً): وخاصة لأنني لا أريد أن أروي... قصة أخرى مليئة بالكذب.

كلوديا: لأنه لا يعرف كيف يحب.

٦٨٧. لقطة طويلة: جويدو، بالقرب من الناحية الأخرى للساحة. يستدير باتجاه كلوديا.

جويدو: كلوديا، أنا آسف لأنني جعلتك تأتين كل هذه المسافة لتصلي إلى هنا. (يسير نحو اليسار) رجاءً.

٦٨٨. لقطة متوسطة مقرّبة: بعد أن وقفت كلوديا تستدير الآن وتتجه إلى الأمام.
جويدو(بعيداً)...... سامحيني.
كلوديا: يا لك من مخادع! إذا ليس هنالك دور.
٦٨٩. لقطة مقرّبة: جويدو
كلوديا (بعيداً)...... في الفيلم.
جويدو: لقد اصبت.. ليس هنالك دور في الفيلم. ليس هنالك فيلم أصلاً. ليس هنالك شيء بتاتاً، في أي مكان. فيما يختص بي..........
٦٩٠. لقطة مقربة جداً: كلوديا، وجهها وقد تغطى بالظلال كلية.
جويدو (بعيداً):..... يمكن للشيء كله أن ينتهي بالضبط هنا.
يسمع صوت سيارة تقترب. يضيء وجه كلوديا إضاءة باهرة عندما ينعكس ضوء السيارة عليه.
٦٩١. لقطة طويلة: جويدو وكلوديا. سيارة كلوديا في الخلفية اليسرى. ضوء السيارة يعميهما. لقطة بانورامية تتبع جويدو الذي يسير إلى الأمام، يميناً، وهو يحمي وجهه بقبعته؛ تنحني كلوديا لتلتقط عباءتها المغطاة بريش النعام.
٦٩٢. لقطة طويلة: القنطرة التي تؤدى للباحة. سيارة رياضية ذات أبواب قابلة للطي تقترب عبر القنطرة في لقطة متوسطة، سيزارينو وراء المقود يجلس بقربه أجوستيني. يتكلمان بالتبادل.
أجوستيني: ها هما!
سيزارينو: جويدو، ماذا تفعل؟
أجوستيني: مساء الخير، يا سيدي.
سيزارينو: الجميع يبحث عنك. إلى أين هربت بعيداً ولتفعل ماذا؟ وبالمناسبة، كما تعلم، سوف نبدأ الأسبوع القادم.
٦٩٣. لقطة طويلة: سيارة سيزارينو إلى اليمين؛ وسيارة كلوديا، إلى اليسار؛ وكيل دعاية كلوديا يصحبها إلى اليسار.
وكيل كلوديا (أولاً بعيداً، ثم يدخل من اليمين ويسير إلى الأمام): جويدو، كان منتجك يملك فكرة رائعة- حفلة كوكتيل لم يحصل مثلها للدعاية لفيلم! وهل تعلم أين؟
موسيقى«المؤتمر الصحفي الذي يعقده المخرج»، مبني على مواضيع متنوعة مطروقة في الفيلم، وتصحبه الموسيقى بضربات حيوية وعصبية تعبر عن الإصرار.
تستمر الموسيقى لتدخل في المشهد التالي. بينما يتكلم مدير الدعاية، تنطلق سيارة بايس نحو المركز في لقطة متوسطة. بايس يتكىء خارج الشباك على مقعد السائق. كونوشيا، يجلس بقربه.
بايس: عند سفينة الفضاء. غداً الظهر. راديو، تليفزيون.
٦٩٤. لقطة متوسطة: جويدو يحمل قبعته، محاولا حماية وجهه من الأضواء.
عيناه تتحركان نحو اليسار، متتبعتان اتجاه السيارة.
بايس(بعيداً):..... والصحافة الأجنبية. تعالي يا جويدو، الآن بدأنا نتحرك بواقعية.
نصب سفينة الفضاء على الشاطئ، نهاراً.
٦٩٥. تتحرك الكاميرا مبتدئة من خلف سيارة جويدو ثم ترتفع إلى أعلى لتظهر قافلة من السيارات المتجمعة عند البرجين في لقطة طويلة جداً. أناس يسيرون على شبكة السلالم الموجودة بين وداخل البرجين، في الخلفية.
٦٩٦. لقطة طويلة: جويدو، وقد أمسك أجوستيني وسيزارينو بذراعيه، يصطحباه إلى اليسار متجاوزين سلسلة من السيارات التي توقفت بشكل فاصل منحرف. لقطة بانورامية تتبع الرجال الثلاثة عندما يصلون إلى صف من الأعمدة الزخرفية، توصل بينهم شرائط تتطاير بفعل الريح.
بمجرد أن يستديروا عائدين، متجهين نحو الأبراج، يقف جويدو ويتلاشى. يقوم رفافهبرفعه إلى الخلف. تتحرك الكاميرا خلفهم وهم يتابعون السير، يشير جويدو الآن الى انه باستطاعته السير لوحده. بعد برهة قصيرة من الزمن يستدير فجأة إلى الأمام ليستريح. ولكن أجوستيني وسيزارينو يمسكانه من خصره.
سيزارينو: أمسكه جيداً!
تتبعهم الكاميرا باتجاه الأبراج، ينهار جويدو مرة ثانية ويقومان بجره إلى الأمام.
٦٩٧. لقطة متوسطة مقرّبة: تتحرك الكاميرا لتتبع جويدو وهو مرفوع من ذراعيه، ثم ترتفع الكاميرا إلى أعلى نحو اليسار حيث أجوستيني.
أجوستيني: تعال. انهض. سر.
لقطة بانورامية نحو اليمين باتجاه سيزارينو. هنالك مجموعة من الأصوات تشجع جويدو على السير. يظهر وكيل كلوديا في منتصف الإطار، لقطة متوسطة وهو يركض إلى الخلف ملوحاً بيده، ثم يستدير بعيداً.
وكيل كلوديا: ها هو ذا!
يرفع جويدو نحو الإطار.
٦٩٨. لقطة طويلة، تتحرك الكاميرا ملتحقة بالصحفيين الذين يركضون، أضواء سينمائية قوية وأعمدة في الأرضية الأمامية، قاعدة أحد الأبراج في الخلفية. تستدير المجموعة وتسير إلى الأمام يقودها الصحفي الأمريكي، في لقطة متوسطة.
وكيل كلوديا (بعيداً): لقد وصل!
الصحفي الأمريكي (بالإنجليزية، ملوحاً): مرحباً، جويدو! أهلاً وسهلاً!
منديل أبيض يسقط امام الكاميرا.
٦٩٩. لقطة بانورامية من اليسار إلى اليمين. لقطة متوسطة – لقطة طويلة– لقطة متوسطة، تتجاوز مائدة مجهزة بالزجاجات والأباريق. النادلون ينحنون بينما جويدو والآخرون يتحركون بسرعة من أمامهم، خارج الإطار.
نلمح جويدو وهو يهرب من براثن أجوستيني وسيزارينو، ثم يطير هارباً خلف موقف الفرقة الموسيقية.
أجوستيني: إلى أين أنت ذاهب ياجويدو؟ إنها هنا.
لقطة بانورامية تستمر نحو اليمين، ثم ترتفع إلى أعلى نحو الفرقة وهي تعزف، ثم تنزل إلى أسفل حيث نرى جويدو خلف عازف الطبل، ثم عبر الشبكة المعدنية المؤلفة من أعمدة تحمل خشبة الفرقة. يتابع نحو اليمين، يحك جسده بقبعته. إلى اليمين تجلس تيلد وصديقها على أحد هذه الأعمدة، فيقفز صديقها إلى الأسفل ويمد يده نحو جويدو. تقف إلى جانبهم يميناً امراة تلبس ثوباً أسود ضيقاً مغطى بقماش رقيق أبيض. تحمل قبعتها الكبيرة السوداء خشية الريح.
صديق تيلد: آه، يا جويدو، أنا متأكد أن هذا اليوم سيكون جميلاً.......
الآن، بعد أن أصبح جويدو أكثر هدوءاً، نظر حوله ومشى إلى الأمام في لقطة متوسطة. تتحرك الكاميرا متابعة سيره وهو يتقدم. من اليمين إلى اليسار وأمام موقف الفرقة، يهز أيدي الصحفيين، وظهورهم إلى الكاميرا.
الصحفي الأمريكي (بالإيطالية): أنا متشوق لأسمع القصة التي قررت أخيراً تلاوتها علينا.

يسير جويدو بعيداً عن الكاميرا بعد أن قابل أجوستيني.

٧٠٠. لقطة بانورامية تنتقل من وجه أحد الصحفيين إلى وجه الآخر وتتحرك الكاميرا في لقطة مقرّبة. بداية فإن الشكل المسعور لهذه اللقطة البانورامية يسيطر عليه منظور جويدو، ثم يظهر جويدو نفسه في اللقطة، منتهكا بهذا المنطق التقليدي للمكان.

زوجة الصحفي الأمريكي: ألا تتعامل مع نفسك بشيء من الجدية أكثر مما تفعل ياسيد انسيلمو (بلا تعديل)؟

الصحفي الملتحي (بالإنجليزية): هل أنت مع أو ضد الإثارة الجنسية؟

تظهر صحفية شقراء في الإطار وتسأل سؤالاً غير مفهوم.

الصحفي الملتحي (بعيداً): هل أنت خائف من القنبلة الذرية؟ هل تؤمن بالله؟

بينما تخرج الصحفية الشقراء من اليمين، تتحرك الكاميرا نحو اليسار لتتبع جويدو وهو يسير بين أجوستيني وسيزارينو، لقطة طويلة، ملاحق من الصحفيين. نماذج متنوعة، تلبس عباءات فضفاضة وأغطية رأس غير عادية، تجلس في الأرضية الأمامية، ظهورها نحو الكاميرا.

بينما يمر جويدو من خلف صف النماذج، يقف ويستدير غاضباً نحو سيزارينو وأجوستيني.

جويدو : اتركوني لوحدي! سأسير لوحدي.

تتابع المسيرة تحركها بعيداً نحو صف من الناس يجلسون في الخلفية.

٧٠١. لقطة متوسطة: تتحرك الكاميرا مع حركة جويدو وبطانته الذين يتحركون إلى الأمام.

مصور يشير إلى الخلف يحاول أخذ صورة لجويدو، ولكن جويدو يعيقه بأن يقوم بحركات غريبة من أصابعه. لقطة بانورامية نحو اليسار بينما يحاول أحد المصورين أخذ زاوية أفضل ويترك الإطار. لقطة طويلة لموريس، يلبس أمام المرآة، تجلس مايا بقربه، تتفقد عقودها.

٧٠٢. من منظور جويدو، لقطة متوسطة لموريس يلوح بيده لجويدو، ويبتسم ابتسامة عريضة. تتحرك الكاميرا بعيداً عن موريس الذي يرفع يديه وأصابعه مصلبة.

موريس: مرحباً بك: حظاً سعيداً!

٧٠٣. لقطة متوسطة: جويدو، ينظر من فوق كتفه نحو موريس. بعد ذلك يدفع جويدو بعيداً خارج الإطار بسبب ضغط المسيرة فيتجه يميناً.

٧٠٤. تتحرك الكاميرا بلقطة بانورامية نحو اليسار، لقطة متوسطة إلى لقطة طويلة، تتبع سيزارينو الذي ينطلق بعيداً ويقفز فوق المنصة والمصورين والصحفيين في منتصف المسافة. يقف بايس على المنصة، إلى اليمين. إلى اليسار هنالك مائدة طويلة عليها نماذج لسفينة الفضاء.

سيزارينو (مخاطباً بايس): سيدي، ها هو ذا!

بايس(يسير إلى الأمام ويشير إلى الصحفيين ليصبروا): اهدأوا!

بايس وسيزارينو الآن في لقطة متوسطة، ينحنيان ليساعدا جويدو كي يصعد إلى المنصة.

صحفي (بعيداً، بالإنجليزية) حسناً، هل أنت خائف من القنبلة الذرية؟ هل أنت مؤمن أم غير مؤمن بالله.

بايس(مخاطباً جويدو)! انتظرناك ثلاثة أيام. لقد جاء الشتاء الآن.

يتابع بايس وجويدو نحو اليسار، باتجاه كونوشيا ووكيل دعاية كلوديا اللذين. يجلسان الآن إلى المائدة.

كونوشيا: انتباه، من فضلكم.

يسمع زئير عال وضحكات من الصحفيين في لقطة طويلة، بينما يأخذ جويدو مكانه بجانب كونوشيا، يشير كونوشيا إلى أحدهم بالتحرك.

يظهر دومبير في لقطة متوسطة مقربة، الإطار يساراً، مواجها الكاميرا.

٧٠٥. تتحرك الكاميرا حركة طويلة سريعة، لقطة متوسطة مقربة - متوسطة تمر على الصحفيين الجالسين والذين يلقون بالأسئلة، ويتحركون ويشيرون بإصرار ملوحين بأقلامهم، مدونين ملاحظات. تصبح الأصوات متنافرة ولكنها مثابرة على عدم السماح بمقاطعتها حتى ٧٣٤. رغم أن الحوار غير مفهوم، فبضع كلمات وأجزاء جمل بالإيطالية والإنجليزية، يمكن تمييزها:

«هل تعتقد أن التعري هو شكل فني أم....؟ هل تعتقد أن التعري كان من الممكن أن يكون شكلاً مركزاً من......؟ هلى تعرضت في أي من أفلامك لحب ممثلة ما؟ خلف صف الصحفيين، هنالك عاملان يحملان اعمدة الديكور.

٧٠٦. لقطة متوسطة مقربة: تتحرك الكاميرا ملاحقة دومبير وهو يسير إلى اليسار أمام خشبة المسرح. يحاول بايس والآخرون تهدئة الصحفيين، لقطة متوسطة.

صحفي (بعيداً): لماذا لم تصنع بتاتاً فيلماً عن الحب؟

عندما يخرج دومبير من الإطار يساراً نرى بايس محاولاً أن يدفع جويدو للوقوف بعد أن جلس لتوه.

٧٠٧. تتحرك الكاميرا قليلاً إلى اليمين حيث مجموعة من الصحفيين، ثم لقطة متوسطة مقربة لأحد المصورين وهو ينظر عبر كاميرا لها عدسة ضخمة.

٧٠٨. لقطة متوسطة مقربة: تتحرك الكاميرا مارة بوكيل كلوديا الصحفى ثم لقطة بانورامية لبايس وجويدو.

بايس(مخاطبا الجموع. بالإنجليزية): آلاف الاعتذارات لتأخره. ينحني بايس ويهمس في أذن جويدو، ويهمس جويدو بدوره في أذن بايس.

بايس(يخاطب الجموع بالإيطالية) أريد أن أعلن أن...........

يجلس جويدو.

جويدو (يحتج لدى بايس وأجوستيني): غدا..............غداً.

يجبرانه على النهوض.

٧٠٩. لقطة طويلة، لقطة بانورامية تتبع مجموعة من الصحفيين يتحركون بحيوية من اليسار إلى المنصة على اليمين. ظهورهم نحو الكاميرا، تبدو عليهم الرغبة في الانقضاض على جويدو الذي يختبئ وراء المائدة. تتحرك الكاميرا إلى أعلى نحو بايس والآخرين الواقفين. من خلال الضوضاء التي تحدثها الأصوات نستطيع أن نسمع. «ما الذي تعتقد أنه بإمكانك تعليمنا إياه؟ هل تعتقد أن حياتك يمكن أن تهم الآخرين؟.........»

الصحفي الأمريكي: هل تستطيع الاعتراف بصدق أنه ليس لديك ما تقوله؟

يعتلي أحد الصحفيين المنصة... ويلوح بذراعه

صحفي: هل تعلم أن هذا الفيلم هو قصة.......................

صحفية، في لقطة متوسطة مقربة، تستدير وتواجه الكاميرا، تبتسم بقسوة.

تسير نحو لقطة مقربة مأخوذه من زاوية منخفضة.

الصحفية (منتصرة، بالإنجليزية) لقد ضاع. ليس لديه ما يقوله. تضحك كالمجنونة.

٧١٠. لقطة متوسطة: جويدو جالساً، محتجاً أمام بايس، أجوستيني، وسيزارينو، الذين يحيطون به.

بايس: يريد أن يقول شيئاً.

٧١١. لقطة متوسطة مقربة – لقطة متوسطة: وجوه الصحفيين، يضحكون بسخرية.

٧١٢. لقطة مقربة: كونوشيا ينظر باتجاه جويدو.
كونوشيا: أجب. قل شيئاً، تفضل.
٧١٣.لقطة مقربة: جويدو. حركة كاميرا إلى أسفل حيث تنعكس صورته المقلوبة على وجه المائدة الزجاجي.
كونوشيا (بعيداً): جويدو، أي شيء ! قل أي شيء!
لقطة بانورامية نحو اليسار حيث انعكاس صورة بايس المقلوبة.
بايس: أفعل ذلك من أجلي!
٧١٤. لقطة مقرّبة : وكيل كلوديا الصحفي يتكلم في أذن بايس.
بايس(يكرر للصحفيين): أنا أعدكم..........
٧١٥. من منظور جويدو. لقطة متوسطة بانورامية نحو اليمين، تتحرك الكاميرا إلى أعلى بينما يقفز المزيد من الصحفيين إلى أعلى خشبة المسرح. أحد الصحفيين في صورة جانبية، لقطة مقرّبة.
صحفي (مخاطباً جويدو):...... هذا الفيلم. وبعد ذلك، بعد ذلك على ماذا سوف تعيش؟
٧١٦. من منظور جويدو، لقطة بانورامية من اليسار إلى اليمين على وجوه الصحفيين لقطة متوسطة مقربة – متوسطة، أولاً من هم الأخفض منهم، ثم أولئك الذين يقفون على خشبة المسرح.
الصحفيون: هل أنت مع الطلاق أو ضده؟ قل لي، بصراحة...... هل هذه مشكلتك الرئيسية................ أنك لا تستطيع التواصل، أو هل هذا مجرد حجة؟.........ضحكة ساخرة.
٧١٧. من منظور جويدو، لقطة مقربة من زاوية منخفضة لبايس، في صورة جانبية، يخاطب الصحفيين.
بايس: بالرغم من أن أسئلتك تخفي نوعاً من العداء، فأنا أؤكد لك أن مخرجي جاهز تماماً.
٧١٨. لقطة مقربة: جويدو، مرتبك، ينظر يساراً ويميناً.
جويدو: ماذا على أن أفعل؟ ما الذي يفترض بي فعله؟
٧١٩. لقطة مقرّبة : يمسح كونوشيا عينيه بمنديله، يستدير باتجاه جويدو. من منظور جويدو. صوت الريح، يسمع بشكل متقطع خلال المشهد، يصبح أكثر ترددا وتهديداً من هذه النقطة حتى ٧٣٦.
بايس(بعيداً، يخاطب الصحفيين):.................. يجب أن يعامل باحترام. لأنه.......................................
٧٢٠. لقطة مقربة. جويدو، من منظور كونوشيا.
جويدو(بحنو): كونوشيا، سامحني إذا ما عاملتك معاملة سيئة. كنت رائعاً، أفضلهم جميعاً.
٧٢١. كما في ٧١٧.
بايس(مخاطباً الصحفيين): إنه يتأمل، يحاكم الأمور، يفكر. (مخاطباً جويدو، بغضب شديد) تكلم! أجب. لقد دفعت ثمرة اضطرابك، انهيارك.
٧٢٢. لقطة مقربة من زاوية مرتفعة: يحني جويدو رأسه إلى أسفل، يهزه علامة الرفض، من منظور بايس.
بايس(بعيداً) منذ شهور وأنا أدفع لكل شيء!
٧٢٣. كما في ٧٢١.
بايس: إذا لم تصنع هذا الفيلم فسأحطمك. (يستدير نحو الصحفيين). سوف يكون الآن تحت تصرفكم. الصحافة كانت دائماً.......
٧٢٤. كما في ٧٢٢. الانعكاسات يمكن رؤيتها في المائدة الزجاجية.
جويدو (مخاطباً نفسه): كلوديا، أين انت؟ أين «أرواحك»، روزيللا؟
٧٢٥. تتحرك الكاميرا إلى اسفل المائدة، نماذج السفينة الفضائية في المنتصف، جويدو وبطانته في الجهة اليمني، الصحفيون في الجهة اليسرى وفي الخلف. تتحرك الكاميرا إلى أسفل حيث أعلى المائدة فنرى الانعكاس المقلوب للويزا في ثوب زفافها الأبيض، لقطة متوسطة مقربة.
لويزا (أولاً من بعيد، ثم في الانعكاس): ماذا علي أن أفعل؟ أذهب بعيداً؟ اختفي؟ بالنسبة لي، لن يعود ثانية ذلك الذي كان من قبل. لن أبقى زوجتك بعد الآن. متى ستتزوجني بصدق؟!
٧٢٦. لقطة مقربة: جويدو. ثلاثة أرباع لقطة جانبية. الإطار يميناً؛ معطف بايس الداكن في الخلفية.
جويدو: لويزا، هل صحيح انك تريدين الانفصال وأنك ترغبين في هجري؟
لويزا(بعيداً): ولكن كيف يمكنني أن أبقى في هذا الوضع، حتى النهاية!
٧٢٧. لقطة متوسطة مقربة: تتحرك الكاميرا يميناً بعيداً عن لويزا، عيناها تتجهان إلى أسفل، ويساراً حيث يسأل الصحفيون الأسئلة.
صحفي: ما هو رأي زوجتك بهذا؟
مزيد من الأسئلة غير المفهومة.
٧٢٨. من الخلف، لقطة متوسطة لأجوستيني، وبايس وذراعه حول كتفي جويدو، وسيزارينو وهو يشير للصحفيين. تتحرك الكاميرا يساراً بينما جويدو يجلس مرة ثانية. أحد المصورين يتكيء إلى المائدة بمواجهة جويدو.
أجوستيني (يتكلم في أذن جويدو) : في جيبك الأيمن، ياسيدي! ينحني كونوشيا نحو جويدو.
كونوشيا: إلى اللقاء، يا جويدو.
٧٢٩. لقطة مقربة من زاوية مرتفعة: جويدو في لقطة جانبية، ينظر إلى أسفل نحو المائدة، بينما يتكلم أجوستيني في اذنه.
أجوستيني: وضعتها في جيبك الأيمن.
بينما يغادر أجوستيني الإطار ينظر جويدو باتجاهه وعلى شفتيه بداية ابتسامة.
٧٣٠. لقطة مقربة متوسطة من زاوية منخفضة: ينظر أجوستيني باتجاه جويدو نظرة ذات تعبير تآمري.
٧٣١. لقطة متوسطة لكتف أجوستيني اليمني، جويدو ينظر نحوه ويطأطيء رأسه. تنخفض الكاميرا بينما يتوارى جويدو أسفل المائدة.
بايس(بعيداً):كلا، لا! لا يستطيع أحد الهروب بهذا.
٧٣٢. لقطة متوسطة: يزحف جويدو إلى الأمام على يديه وركبتيه. تتحرك الكاميرا قليلاً نحو اليمين بينما ينحني بايس إلى أسفل ليصرخ في وجهه.
بايس: مهرج!
٧٣٣. لقطة متوسطة: تتحرك الكاميرا نحو اليمين، خلف سيقان الرجال لتلاحق تقدم جويدو أسفل المائدة.
بايس(بعيداً): اخرج من هناك، أخرج من هناك، أيها الجبان.
٧٣٤. لقطة مقرّبة: ظهر جويدو وهو يزحف أسفل المائدة. ينظر إلى أعلى من فوق كتفه. تتبعه الكاميرا وهو يتابع زحفه إلى الأمام.
جويدو: انتظر دقيقة. انتظر دقيقة بينما أفكر بما يجب علي قوله.
تتحرك الكاميرا إلى الأمام لتظهر وجه جويدو في لقطة مقرّبة، ينزع نظارته، وينظر إلى أعلى نحو اليمين.
جويدو (مونولوج داخلي): هذا صحيح، هذا صحيح!
جويدو: أنا قادم حالاً. أنا قادم حالاً. يستدير على ظهره ويخرج مسدساً من جيب سترته ويصوّبه إلى رأسه.
دومبير (بعيداً): إنه عاطفي لا شفاء له.
٧٣٥. تتوقف الموسيقى، وصوت الريح يزداد. لقطة متوسطة لوالدة

جويدو، ظهرها نحو الكاميرا، تقف على الشاطئ، تنظر إلى البحر. تستدير فجأة وتبدأ في الركض يساراً.
والدة جويدو: جويدو! جويدو! (تتحرك الكاميرا ملاحقة إياها، ثم تشد إلى الخلف وإلى أعلى، تتركها في لقطة طويلة وذراعها مرفوعة إلى أعلى).
إلى أين تجري، أيها الولد الشقي؟
صوت طلقة نارية تربط هذه الطلقة بالتي تليها.
٧٣٦. كما في ٧٣٤. مازال جويدو ممدداً أسفل المائدة، ظهره نحو الكاميرا في لقطة مقربة متوسطة. بعد أن أطلق النار على نفسه، يضرب رأسه الأرض.
نصب سفينة الفضاء على الشاطئ، فيما بعد في نفس اليوم، ثم في المساء
٧٣٧. لقطة طويلة: لقطة بانورامية من زاوية منخفضة نحو اليسار من برج إلى آخر، أعلام تخفق في الريح الذي يصفر بقوة أشد. صوت الريح الذي انضم إلى صوت الأمواج تتنوع وتتبدل شدته حتى ٧٦٣.
٧٣٨. لقطة طويلة: جويدو، أجوستيني والعمال ينظرون إلى أعلى نحو الأبراج. النصب مقفر ومهجور.
اجوستيني: انزعوا كل شيء أيها الأولاد. لقد ألغي الفيلم. خلال يومين يجب أن يزال كل شيء. عليكم أن تبدأوا الآن مباشرة. انطلقوا اهدموه ارضاً.
ينظر جويدو حوله ويسير بلا هدف.
أجوستيني(مخاطباً جويدو): هل هذا ما تريد، ياسيدي؟
جويدو (يلوح بقبعته): نعم، شكراً، إلى اللقاء أيها الأولاد. سأراكم في فيلم آخر.
لقطة بانورامية تتبع جويدو يساراً.
صوت رجل : لنأمل ذلك.
يلوح جويدو بيده نحو البحار الذي يقوم ببضع خطوات من رقصته.
جويدو: إلى اللقاء ايها البحار.
تتحرك الكاميرا إلى الخلف بينما يسير جويدو إلى الأمام، ثم يتوقف ليلقي نظرة أخرى على البرج الذي خلفه. يظهر دوميير في لقطة مقربة متوسطة، لقطة جانبية، الإطار يساراً، يجلس إلى مائدة.
دوميير: فعلت الشيء الصحيح، صدقني..... اليوم يوم مناسب لك.
(ينظر مباشرة إلى الأمام أكثر مما ينظر باتجاه جويدو، يقف.) هذه قرارات صعبة، أعرف ذلك. ولكننا -نحن المثقفين أقول «نحن» لأنني أعتبرك واحداً- علينا أن نحافظ على شفافيتنا حتى النهاية.
(يستدير نحو اليسار ويسير بضع خطوات، لقطة بانورامية وتتحرك الكاميرا لتتبعه في لقطة مقرّبة متوسطة. ممكن رؤية الشاطئ في الخلفية.)
هنالك الكثير من الأشياء التي لا لزوم لها في العالم حتى الآن. ومن غير المستحسن أن نضيف فوضى إلى الفوضى. (يستدير، يستند إلى سيارة، ويدخن.)
على اى حال، خسارة المال هى جزء من عمل المنتج. أهنئك!
لم يكن لديك خيار. (ينحني، يفتح الباب، ويدخل من باب الركاب.)
وقد حصل على ما يستحقه. لأنه قام بلا تفكير باختيار مشروع طائش كهذا! (تتحرك الكاميرا إلى الأمام وهو يتكىء على خارج الشباك، ثم يعود فيتكىء على داخله وينظر إلى أسفل). صدقني. ليس من الضروري أن تشعر بحنين أو ندم. من الأفضل أن تهدم ما خلقته إذا لم يكن هو ذلك الشيء القليل الضروري والجدير بأن يخلق. واخيرا، ففي عالمنا هذا، هل هنالك ما هو عادل جداً وحقيقي جداً بحيث يكون له حق البقاء؟ بالنسبة له، فيلم رديء هو حدث عرضي. ولكن بالنسبة لك، في هذه النقطة من حياتك، فقد تكون هذه هى النهاية.

٧٣٩. لقطة بانورامية نحو اليسار، يسير جويدو بجانب السيارة، لقطة متوسطة إلى مقربة متوسطة. من هنا وحتى ٧٥٥، يكتسي تعبيراً حزيناً ثابتاً.
دوميير(بعيداً): من الأفضل أن تطرحه أرضاً وتذر ملحاً على الأرض، كما فعل الأقدمون، لتظهر ساحة الوغى.
في لقطة جانبية للمرة الثانية ينظر جويدو إلى أعلى نحو البرج.
دوميير (بعيداً): ما نحتاجه فعلاً هو.....
٧٤٠. لقطة طويلة من زاوية منخفضة: العمال على خشبة المسرح، يرمون شكلاً أنبوبياً. لقطة بانورامية تتبع الشكل وهو يطأ الأرض.
دوميير (بعيداً)..... بعض العادات الصحية، بعض النظافة، بعض التعقيم.
٧٤١. كما في ٧٣٩. يدخل جويدو السيارة.
دوميير (بعيداً، ثم في الإطار، بالقرب من جويدو): لقد خنقتنا الكلمات والصور والأصوات التي لاحق لها في الوجود.
٧٤٢. لقطة متوسطة من زاوية مرتفعة : جويدو، في الأرضية الأمامية يميناً في مقعد السائق، دوميير في يسار الخلفية.
دوميير:...... هذا يأتي من الفراغ وإلى الفراغ يعود، أي واحد يستحق لقب فنان عليه أن يقوم بفعل الإيمان هذا: أن يربي نفسه على الصمت.
(تتحرك الكاميرا إلى الداخل نحو لقطة متوسطة مقرّبة لجويدو. دوميير الآن خارج الإطار) هل تذكر مديح ملارمي للصفحة البيضاء؟
و... ورامبو....
٧٤٣. من خلف جويدو، نرى موريس في لقطة طويلة خلال زجاج السيارة الأمامي. لقطة بانورامية تتبع موريس وهو يركض بحماس إلى شباك دوميير، لقطة متوسطة.
موريس (مخاطباً جويدو): انتظر يا جويدو ! انتظر(١)
دوميير (مخاطباً جويدو)................ شاعر، يا صديقي، وليس مخرجاً سينمائياً. هل تعرف ما هو أفضل شعره؟ رفضه متابعة الكتابة ومغادرته إلى إفريقيا.
موريس: نحن جاهزون للبدء (لقطة بانورامية تتبع موريس وهو يركض حول المكان نحو جويدو. في لقطة متوسطة مقربة، ينحني إلى داخل شباك جويدو). كل تمنياتي القلبية! (يستقيم، ينظر إلى أعلى ويلوح بعصاه).
دوميير (بعيداً) : إذا لم تتمكن من الحصول على كل شيء......
٧٤٤. لقطة مقربة. خلفية رأس كلوديا تسير على الشاطئ، تلبس الآن الثوب الأبيض الذي لبسته فتاة الينابيع. من هذه النقطة حتى ٧٥٦، شخصيات مختلفة من الفيلم تعاود الظهور على الشاطئ، تلبس الأبيض. معظمهم ينظر إلى جويدو بحب وشفقة.
دوميير (بعيداً):................. الكمال الحقيقي هو في اللا شيء.
تحني كلوديا رأسها وكأنها في حالة صلاة ثم تستدير باتجاه الكاميرا.
دوميير (بعيداً): سامحني على كل هذه المراجع الثقافية التي ذكرتها. ولكننا نحن النقاد....
تنظر كلوديا إلى أعلى.
٧٤٥. لقطة مقربة: من خلال شباك السيارة، رأس جويدو منحن من شدة التفكير.
دوميير(بعيداً) :..... نفعل ما نستطيع. مهمتنا الحقيقية هى.................
٧٤٦. لقطة متوسطة : تتحرك الكاميرا/ لقطة بانورامية حول المربيات، إحداهن تحمل الطفل جويدو بين ذراعيها.
دوميير(بعيداً)....أن نمحي بعيداً آلاف الاجهاضات التي كل يوم.............
٧٤٧. لقطة متوسطة من زاوية منخفضة: سراجينا إلى يمين الإطار،

ذراعها على وركها.
دوميير (بعيداً):.............. بشكل فاحش..............
٧٤٨. لقطة طويلة من زاوية مرتفعة : والد جويدو ووالدته يقفان في حقل، يميناً.
دوميير (بعيداً):.................. تحاول أن تأتي إلى العالم.
٧٤٩. لقطة متوسطة مقرّبة: والد ووالدة جويدو.
دوميير (بعيداً): ولسوف تحب فعلاً...............
٧٥٠. لقطة مقربة : دوميير في السيارة، وجهه كلياً في الظل.
دوميير:...... أن تترك وراءك فيلماً كاملاً، تماماً مثل المقعد الذي يلقى وراءه آثار أقدامه الملتوية!
٧٥١. لقطة مقربة: تتحرك الكاميرا بكلوديا المبتسمة وهي تتجه يساراً.
دوميير(بعيداً). يا لها من فرضية وحشية تلك التي تجعلك تفكر أن الآخرين قد يستمتعون بالكتالوج الحقير.
٧٥٢. لقطة طويلة: تتحرك الكاميرا خلف كلوديا المتجهة إلى اليسار على الشاطئ.
دوميير (بعيداً):... الذي يرصد أخطاءك ! وما الفائدة التي تجنيها إذا ما توافقتما.
٧٥٣. لقطة مقربة: تتحرك الكاميرا خلف كارلا المبتسمة والمتجهة يميناً، ثم الكاردينال وبطانته وسراجينا الذين يتحركون يميناً في الخلفية.
دوميير (بعيداً):.... القطع الممزقة من حياتك، وذكرياتك الضبابية أو وجوه......
٧٥٤. لقطة طويلة: تتحرك الكاميرا مع الكاردينال وبطانته، سراجينا، المربيات والطفل جويدو، الجدة، يمشون يميناً.
دوميير(بعيداً)....... الناس الذين لم تتمكن من حبهم أبداً؟
لقطة بانورامية باتجاه والد جويدو ووالدته، جاكلين، المرأة الجميلة المجهولة وكارلا، يسيرون إلى الأمام.
٧٥٥. كما في ٧٤٥. يحك جويدو رأسه.
جويدو(مونولوج داخل): ما هذا الفرح الفجائي الذي يجعلني أرتجف، يمنحني قوة وحياة؟
٧٥٦. لقطة طويلة: روزيللا ولويزا تسيران إلى الأمام. تتكلم روزيللا. خلفهما، جزء من حلقة سيرك وفي قاعدتها أضواء، منديل طويل أبيض يتطاير مائلاً عبر الإطار.
جويدو(بعيدا، مونولوج داخلي): رجاءً سامحوني، أيتها النساء الحلوات (تتوقف روزيللا، ثم تسير نحو اليسار. لويزا، غير المبتسمة، تسير إلى الأمام في لقطة مقربة بينما ترتفع الكاميرا). أنا لم أفهم. أنا لم اعرف كم هو صحيح أن أقتلك، أن أحبك! وكم بسيط هو ! لويزا، أشعر وكأنني تحررت. كل شيء يبدو جيداً. كل شيء له معنى. كل شيء حقيقي.
(تزم لويزا شفتيها مؤقتاً بعاطفة). آه، اتمنى لو استطعت أن أوضح نفسي.
٧٥٧. كما في ٧٥٥.
جويدو (مونولوج داخلي): ولكنني لا أعرف كيف أقولها. إذاً هذا هو الأمر. كل شيء كما كان سابقاً!
٧٥٨. لقطة طويلة: لقطة بانورامية نحو اليمين تتبع موريس (في بذلته السوداء) يركض، ثم ترتفع الكاميرا إلى أعلى حيث يقف رجال على خشبة المسرح، يضعون الأضواء في مكانها.
موريس: أضيئوها!!
جويدو(بعيداً، مونولوج داخلي): كل شيء عاد إلى الفوضى!
موريس (بعيداً): الأضواء.........

جويدو (بعيداً، مونولوج داخلي): ولكن كل هذه الفوضى....... إنه أنا نفسي.
٧٥٩. لقطة طويلة: من مكان بعيد: الرجال وخشبة مسرح، وقوس أضواء، وجزء من البرج يرتفع خلفهم. ستارة ضخمة بيضاء معلقة إلى اليسار، ومنديل أبيض يطفو عبر أعلى الإطار.
موريس (بعيداً): كل الأضواء!
جويدو(بعيداً، مونولوج داخلي): أنا كما أنا.
٧٦٠. لقطة طويلة: قوس الأضواء المسلط إلى أسفل عبر المنديل المتماوج، البرج والأعلام الخفاقة، إلى اليمين.
جويدو(بعيداً، مونولوج داخلي):.......... ليس كما أريد أن أكون.
وهو لم يعد...........................
٧٦١. كما في ٧٥٧. يتابع جويدو فرك جانب رأسه. على وجهه بريق ابتسامة.
جويدو(مونولوج داخلى):...... يخيفني بعد الآن. ولأقول الحقيقة..... الذي لا أعرفه..... الذي أبحث عنه....... الذي لم أجده بعد!
هكذا وبهذه الطريقة فقط اشعر أنني حي، وأنني أستطيع أن..........
٧٦٢. كما في ٧٥٧. يتابع جويدو فرك رأسه. وعلى وجهه بريق ابتسامة.
جويدو (مونولوج داخلى):........ انظر إلى عينيك المخلصتين بلا خجل. الحياة إجازة! دعينا نعيشها معاً. لا أستطيع أن أقول شيئاً آخر، يا لويزا...... لك ولا للآخرين. اقبليني كما أنا. إن استطعتي، إنه الطريق الوحيد لنحاول أن نجد بعضنا البعض.
لويزا: لا أعرف إن كان ما تقوله صحيحاً.
٧٦٣. كما في ٧٦١.
لويزا (بعيداً): ولكن باستطاعتي المحاولة.........
موسيقى: خليط من موسيقى أفلام عديدة عزفت بأسلوب السيرك.
لويزا(بعيداً):......... إذا ما ساعدتني.
٧٦٤. لقطة بانورامية نحو اليسار تتبع مسيرة من أربعة مهرجين يتقدمون لقطة طويلة إلى لقطة متوسطة، أول اثنين يعزفان الكلارنيت أو الفلوت، الثالث، بوق التوبا، الرابع، سوسافون، يتبع هؤلاء جويدو تلميذ مدرسة، يلبس ثوب مدرسة أبيض، ويعزف الناي.
يتقدم هذا الجمع من الموسيقيين نحو اليسار، بعيداً عن الكاميرا، باتجاه الأبراج والأضواء. يتابعون عزف نفس النغم مراراً حتى نهاية الفيلم، اما لوحدهم، أو مصحوبين بالفرقة الموسيقية في موقعها على الخشبة.
٧٦٥. لقطة طويلة: يركض موريس إلى الأمام، ستارة تهتز خلفه، أمام الأبراج والأضواء. مجموعة الشخصيات التي ترتدي الأبيض،يقودها والد ووالدة جويدو، تدخل الإطار من الأرضية الأمامية اليمنى واليسرى وتسير باتجاه موريس. يرفع قبعته ويشير لها بالمتابعة.
موريس: مرحباً بعودتكم ! تعالوا إلى الأمام، تعالوا، تعالوا إلى الأمام!
٧٦٦. لقطة بانورامية نحو اليمين تتبع موريس في لقطة متوسطة مقرّبة. ظهره نحو الكاميرا، يلوّح بعصاه فترتفع إلى أعلى ستارة بيضاء وتملأ الإطار. يستدير موريس بلقطة جانبية نحو اليمين ويشير بعصاه.
٧٦٧. لقطة طويلة: جويدو يسير نحو اليمين، ثم يتوجه إلى الأمام، أولاً وقد ضاع في أفكاره، ثم يشير ويتكلم مع نفسه. حلبة السيرك المرتفعة وراءه، منديل طويل أبيض يرفرف فوقها. يهز جويدو قبعته بحيوية، يساراً مشيراً إلى الموسيقيين الخمسة ليتجهوا نحوه، ثم ينظر حوله.
يدخل الموسيقيون إلى الإطار من اليسار، لقطة بانورامية تتبعهم نحو اليمين بينما يتحرك جويدو معهم ويشير لهم إلى أين يريدهم أن يذهبوا. في الخلفية مقطورة وبعض العمال. لقطة بانورامية تتبع الموسيقيين وهم

يتحلقون داخل الحلبة. يتباطأ جويدو في السير ثم يسير بجانب جويدو تلميذ المدرسة. بينما يخرج الموسيقيون من اليمين، يأخذ جويدو ميجافون من على الكرسي ويركض إلى الأمام في لقطة متوسطة مقرّبة، وينظر إلى اليمين باتجاه الموسقيين الذين يسيرون بخطى منتظمة.

جويدو: انتظروا برهة، انتظروا برهة. سأعطيكم الإشارة.

لقطة بانورامية تتبعه وهو يتقدم من الموسيقيين، الذين يسيرون من اليسار إلى اليمين، ثم باتجاه الكاميرا. فيما هم يتقدمون، يتحرك هو بعيداً ثم إلى اليسار. والآن في لقطة متوسطة، يستديرون نحو اليسار ويخطون خطوة عسكرية في مكانهم.

جويدو (بعيداً، مخاطباً جويدو تلميذ المدرسة): هناك !الآن أذهب باتجاه الستارة. لقطة بانورامية تتبع جويدو تلميذ المدرسة الذي يتحرك يميناً باتجاه الستائر البيضاء الكبيرة، ثم يدير ظهره إلى الكاميرا بينما يتابع اللعب.

تتحرك الكاميرا إلى الأمام بينما يتحرك هو إلى اليسار نحو فتحة الستائر. جويدو(بعيداً): افتحها!(فيما تدخل الأوركسترا، تصل الموسيقى إلى درجة عالية من التركيز. تفتح الستائر، تتحرك الكاميرا إلى اليسار فتظهر السلالم المؤدية إلى البرج. العديد من المشاركين الآخرين في الفيلم، بالإضافة إلى فريق الإنتاج ينزلون السلالم بلا انتظام. يتحدثون جميعاً بشكل ودي.) انزلوا، جميعاً! عندما تصل المسيرة إلى لقطة متوسطة تتحرك الكاميرا في لقطة بانورامية نحو اليسار على سيزارينو، بايس، وأجوستيني وهم يسيرون هناك.

٧٦٨. يسير الموسيقيون بعيداً نحو الجانب البعيد من حلقة السيرك؛ جويدو يعبر نحو صفهم من اليسار إلى اليمين، حيث الكاردينال وبطانته. يسلط ضوء سينمائي على جويدو وهو يركع ليقبل خاتم الكاردينال في الخلفية، الآخرون يقفون على الحلبة، يمسكون الأيدي.

يعبر جويدو تلميذ المدرسة من يمين الأرضية الأمامية إلى يسار الخلفية، يتبعه جويدو. الكاردينال وبطانته يتراجعون باتجاه الآخرين الذين يتحركون نحو اليمين على حلبة السيرك. تقفل الدائرة على مايا تقود الصف إلى الداخل من اليسار وتشابك يد الفتاة ذات الأثني عشر عاماً. لقطة بانورامية نحو اليمين بينما سيزارينو وبايس يتحركان باتجاه الحلبة. تظهر جلوريا وميزابوتا وهما يسيران نحو اليسار، وذراعاهما حول بعضهما، في لقطة متوسطة في الأرضية الأمامية. أنها تتكلم وتداعب أنفه، وهو يبتسم مسروراً. تتبعهم لقطة بانورامية نحو اليسار في لقطة متوسطة مقرّبة. عندما يخرجان، يدخل والد ووالدة جويدو وعلى وجهيهما تعبير جدي ويسيران نحو اليسار ثم يتحركان يميناً، في لقطة متوسطة. لقطة بانورامية تتبعهما وهما يتجهان ببطء نحو الحلبة، حيث يرقص الآخرون في المكان. عندما يصلان إلى منتصف المسافة، وظهراهما إلى الكاميرا، يدخل جويدو في الإطار في لقطة متوسطة مقربة، ظهره نحو الكاميرا، ينظر إليهما.

جويدو : أماه!

تتوقف والدة جويدو وتستدير؛ يلوح جويدو لها. ترفع كتفيها، ثم تركض لتلحق بالوالد، الذي لم يتوقف عن السير بعيداً. ينظر جويدو إلى أسفل مستسلماً.

كارلا (بعيداً): سيجولب! (تقهقه. بينما يستدير جويدو نحوها، لقطة بانورامية نحو اليسار تظهرها بلقطة متوسطة مقرّبة جانبيه، مواجهة له.) الآن فهمت الموضوع. لا تستطيع أن تفعل شيئاً بدوننا. متى ستكلمني غداً؟

جويدو(يربت على رقبة كارلا متأففاً): نعم، نعم. الآن اسرعي !خذي مكاناً في الصف مع الآخريات.

يخرج من اليسار.

جويدو (بعيداً): موريس ! (لقطة بانورامية تتبع كارلا وهي تمشي متمايلة نحو اليسار. يركض موريس باتجاهها، يرفع قبعته ويتبسم، بينما يركض جويدو في الاتجاه المعاكس. يستدير في لقطة طويلة، يقرّب مكبر الصوت من فمه ويلقى أحد أوامره (تعالوا إلى هنا، سريعاً !) يقود موريس كارلا بعيداعن الكاميرا، يميناً نحو الحلبة. يواجه جويدو اليمين ويخاطب في مكبر الصوت.

توقفوا عن اللعب. الجميع يمسك الأيدي! انتشروا! الجميع معاً، الجميع معاً! (تعزف الأوركسترا معزوفة بالبوق. يستدير جويدو ناحيتها ويرفع ذراعيه إشارة البدء.) يا أستاذ!

موريس : الجميع يمسك الأيدي!

يأخذ بالضحك.

٧٦٩. لقطة مقربة : موريس، وقصبته مرفوعة، يتبسم ابتسامته الواسعة، ثم يقود نحو اليسار. لقطة بانورامية نحو اليسار. يترك موريس الإطار، تأخذ كارلا مكانه.

٧٧٠. لقطة طويلة : يسير جويدو نحو اليمين. الموسيقيون يعزفون، ظهورهم نحو الكاميرا؛ أمام الحلبة يقف مصور يجرب كاميراته على المجموعة المتحركة من اليسار فوق الحلبة على أنغام الموسيقى وهي ممسكة بالأيدي. لقطة بانورامية تتبع جويدو يميناً نحو لويزا التي تقف بمحاذاة شكل أنبوبي. ياخذ جويدو يدها. تتردد في البداية، ثم تقبل حركة جويدو. لقطة بانورامية نحو اليسار تتبع جويدو ولويزا يسيران في الأرضية الأمامية، مجموعة الممثلين يرقصون في الخلفية. جاء الغسق. يدخل جويدو ولويزا حلبة الرقص.

٧٧١. من الجهة المقابلة، لقطة طويلة لمجموعة الممثلين يرقصون حول الحلبة، من اليسار إلى اليمين، الستائر الكبيرة والسقالات في الخلفية. لقطة بانورامية نحو اليمين. رجل يقف داخل الحلبة يشير لكل واحد بان يتابع حركته.

٧٧٢. ليلا. الاشكال، لا يمكن تمييزها الآن، ترقص يميناً في لقطة متوسطة مقرّبة. تنزل الكاميرا إلى وسط الحلبة حيث نرى أربعة مهرجين وجويدو، كتلميذ مدرسة، جميعهم يمشون مشية عسكرية إلى الأمام والخلف على أنغام الموسيقى في لقطة طويلة. لقطة بانورامية وضوء سينمائي يتبعانهم وهم يتحركون نحو اليسار بعيداً عن الكاميرا. جويدو، كتلميذ، يفترق عن الآخرين ثم يستدير ليواجههم ويقودهم بأحد يديه بينما يتابع العزف على نايه باليد الأخرى.

تتحرك الكاميرا إلى أعلى نحو اليسار بينما يسير المهرجون بعيداً ويخرجون من اليمين، تاركين جويدو تلميذ المدرسة، جسداً ضئيلاً في البؤرة البيضاوية التي تصنعها الأضواء السينمائية. الأضواء في الحلبة المجاورة تلمع براقة في الظلام. نسمع الآن الذاي فقط ترافقه الفرق الموسيقية. لقطة بانورامية تتبع جويدو كتلميذ مدرسة، والأضواء التي تحيطه، وتتجه نحو المركز المظلم في الساحة. تطفأ الأضواء السينمائية؛ يخرج الصبي من اليمين. تطفأ بقايا الأضواء في الحلبة. تستمر الموسيقى بينما تبدأ أسماء العاملين في الظهور.

الهامش

(١) فوج: مجلة أزياء.





جيسيبي كونتي

تدهشني لعبة الأمواج .. الموجة ليست فقط تحولاً للبحر انها رمز سحري للمسوخ البعيدة

الخرافة اليونانية بتناقلها عبر الزمن ساهمت في تنشيط الإرادات الشعرية والعقلية في الأدب المعاصر

ترجمة: الهواري الغزالي *

جيسيبي كونتي *شاعر إيطالي* من بورتو موريتزيو، كتب بحميمية الأصول عن العناصر، المعادن والنجوم، عن العصور الحجرية والجليدية والعصور التي فيها تمسّخت الكائنات على الشكل الذي هي عليه اليوم، كتب عن فزع التحولات وعطب السكون، عن الخوف من الفراغ الذي يغزو ضفاف البحر، عن الضحية التي تشتعل في اللهيب فتتألم بحب، عن الشتات والوحدة، عن البحر المتوسط وأقاصي صحراء أمريكا، عن الساحل الذي ينام في جهة الخرافة وعن الرمل الذي يمجد في كل مراحل تكوناته مسوخه الجميل، كتب عن أوروبا العجوز التي ترتدي في زخم البهرجة والحفاوات ثوب عرسها كي تهدي عذريتها للعولمة والتكنولوجيا. خاض الشاعر بالمرارة نفسها تجربة البحار التي تعبر مصارف آبارنا، حفظ أناشيدها التي تغافل عنها الزمن منذ إيليس، كتب أيضا عن امرأة تمضي إلى موتها باشتهاء وشاب يدرك منعطف التحولات بألم خالص، عن المسوخات القديمة التي أصبحت تحن لملازمة الكائنات الحديثة، حيث تمد أصابعها لتخرب تناسق العناصر أو لتعيد للأشياء انسجامها الوديع؛ محسوسات تنتهي ببطء إلى كينونتها المسكونة بالأنهار والبراكين. شاعر عزف ميلوديا الحضارات متخلصا مما يلزمه ككائن حديث محشوٌ بشعارات اللغة واللقب والدين والوطن...

* كاتب جزائري يقيم في فرنسا

هناك على الجبال، والسقوف نادتني

جيسيبي

يا ابن آنيتا وفرانكو تعال، لم يعد لك بيت، وعائلة اتبعني

كان الجو خريفيا ومعتدلا، حين التقيناه هائما في مكتبة سان ميشال ببوردو يبحث في رفوف الكتب عن لا شيء، هناك حيث كانت المكتبة تحتفي بلقاء الشاعر محمد بنيس في إطار ملتقى الآداب، تبادلنا أطراف النقاش في موضوع الأدب الإيطالي والعربي معا، عن أسماء ساهمت في بناء الحداثة الشعرية وعن أخرى تعيد تسمية التراث.

يحلو له كثيرا أن يناديه الشعراء العرب بلقب يوسف الذي أطلقه على نفسه، أخبرني بذلك وابتسم. كان لاسمه مثلما لكتاباته تقاطع في المرجعيات، فبعد قراءتي لـ(المحيط والصبي) أدركت أن يوسف ذلك الصبي الذي يرمى في البئر وسط الصحراء ليس سوى صورة مكررة للصبي الايرلندي الذي يرمي نفسه في أعماق البئر ليطارد صوت البحر، البحر الذي يسميه جيسيبي الصحراء البعيدة عن الصحراء أو البحر الممسوخ. كلّ من الصبيين انتهى أخيرا بنبوءة محمولة سواء كانت بنشيد الصحراء أو بأغاني البحر. هنا يصبح لقبه العربي ترجمة لما يعانيه جيسيبي من حب في المسوخ ومن وله بلعب دور الحرباء.

الملف الذي أعددناه يمنح صورة وجيزة للشعر الحديث، إن جيسيبي كونتي يشكل حلقة مهمة في تكوين ملامح الأدب الإيطالي المعاصر.

** ولد جيسيبي كونتي عام ١٩٤٥ ببورتو موريتزيو بليغير la ligurie عاشق ولهان بالرحلة والميثولوجيا. يعيش حاليا بإمبريا على ضفاف البحر الأبيض المتوسط قرب الحدود الفرنسية. يعد من الوجوه الأكثر أصالة بين شعراء الجيل الإيطالي الحديث لا سيما مع صدور ديوانه المحيط والصبي (الذي قدم له إيتالو كالفينو) مطلع الثمانينيات.

موازاة مع ذلك، يعتبر الشاعر روائيا وكاتبا ومترجما، فقد ساعد على ظهور أعمال ويليام بليك، شيلي، لورانس ووالت ويتمان بالإيطالية.

من بين أعماله: أرض الخرافة– كتابه/ المحيط والصبي– شعر/ مخطوطة سان نازائير–قصص/ الفصول– شعر.

المسوخ.. والتجربة الشعرية الحديثة
حوار مع الشاعر الإيطالي جيسيبي كونتي
تقديم: برنار بروتوينار

**** لقد لمح إيتالو كالفينو إلى أهمية وصف المواضيع في شعرك. هل ينبغي أن تطوق لغة الكاتب الموضوع أو تجسده، أن تهرب مما هو كائن بالأحرى؟**

– إن الموضوع ينتهي إذا اكتفى الكاتب فقط بإظهاره. إن وصفا حقيقيا ينبغي أن يظهر الجانب الخفي لكل موضوع، الجانب الغرائبي الذي تجهله كل من اللغة العادية واللغة العلمية. ينبغي أن تهتم اللغة الشعرية بهذا الموضوع. إن الدقة في النظم تحمل على اكتشاف الخفي (اللامرئي).

**** يفضل غيرك من شعراء «ليغير» اختيار العبارة الوجيزة، الغامضة، الجافة.**

– اختار شعراء «ليغير» للجيل الماضي، سباربارو، مونتالي، كابروني لغة جد وجيزة، وجد أساسية. لقد بحث إيتالو كالفينو عن صلة بين شعري وبين شعر القدامى وذلك من أجل أن يكشف عن كوننا فكرنا جميعا في الطبيعة مانحين إياها القيمة الرمزية والذهنية. أنا لا أصدق ما كتبه سباربارو:«لقد فقدت عروس البحور صوتها» لأنني بالعكس أبحث عن هذا الصوت. إننا نستطيع أن نحققه عبر الإيجاز، إنني أستخدم لغة إستعارية تمتد نحو عصور الخرافة.

مراجعي الجغرافية هي دائما خرافية، مستقرة بعيدا عن الفضاء

**** لقد كتبت «ربما يكون الشاعر الإنسان الذي يطوي في نفسه شفقة الربيع المرعبة»، كيف يمكن فهم هذا التعريف الذي هو تركيب غريب من الكلمات؟**

– الربيع، شيء يعود كل عام حاملا معه البعث. الشاعر هو الإنسان الذي يرغب في بعث معنى اللغة وطبيعة رؤية الأشياء. ولكن سعيا للتجديد لا بد مبدئيا أن نقوم بالتحطيم، أي أن تكون قاسيا مع نفسك ومع من يمنعنا من مناداة هذا الربيع. إن السؤال الذي تطرحه يجبرني على طرح أسئلة أخرى. لماذا الشفقة؟ إن الشفقة والقساوة مفردتان متناقضتان، إن الربيع يبتعد إلى ما وراء هذه المفارقة. ويبتعد الشاعر أيضا عن القسوة والخوف؛ يجب ألا ترتبط نظرته إلى الأشياء مع وعيها الخاص، ولكن من وجهة أخرى مع وعيها اللاشخصي (اللاخاص)؛ إنها نظرة خرافية مرتبطة بوعي العالم، ينبغي من أجل تحطيم الإيغو العجوز من داخله، أن تتوفر القساوة، أن تتوفر الشفقة

(التي هي الحب) من أجل بناء الجديد.

**** تحدثت عن اللاشخصي، إن شعرك في تركيبه وصوره، عالمي جدا، يمكن أن يستقر داخل الزمن، وبشكل نادر جدا داخل المكان، إنه يفلت دائما إلى الأنا، إلى أي مصير تجر قارئك؟**

- إن مراجعي الجغرافية هي دائما خرافية، مستقرة بعيدا عن الفضاء وكائنة فيما الوراء، مثل ما في إيرلندا السّلتيين وأمريكا الهنود. إن سيطرة الطليعة قد اختصرت الشعر إلى لغة. يبدو لي أن الشعر ما دام تجريبا لهذا النظام فهو وجهة مميتة. هناك بعيدا يوجد شعر وجودي، شعر يبكي التجربة الشخصية بغية إيصال شيء ما عن معنى الحياة، روح العالم، الطبيعة والقدر.

**** إن الطبيعة- الحيوانات، النباتات، المعادن والعناصر- حاضرة بشكل فعلي في عملك. هل يمكن أن نتحدث عن وعي إيكولوجي؟**

- إن الإيكولوجيا مختلفة جدا، ليس بالإمكان القول إنه يجب إنقاذ الطبيعة إذا لم نحول بأنفسنا مفهوم الطبيعة. لقد خمنت مئات الأفكار عن الطبيعة. ولكن، لأعبر عنها، كان ينبغي أن أخمن مرة أخرى تفكيرا وخرافة يسمحان لي باستخدام لغة جديدة، لا يمكن أن نتحدث اليوم عن الطبيعة، ونحن نجهل بأنها مهددة، بعد أن كانت مقدسة.

**** أنت تستدعي الآلهات دائما. أهي الطبيعة من تحملك إلى الخرافات؟**

- أكيد، فهناك صلة جد عميقة. الطبيعة ليس لها لغة خاصة، لكنني اعتقد أنها تجد لغة من خلالنا، كذلك، لو نظرت إلى البحر، سأرى إله البحر، إنه ليس بإمكاننا أن نحدثه بدون إدراك الصلة التي بالكون، الموجة بالقمر، الصخرة بالنجمة. إن هذا هو ما فقدته حضارتنا. إن الخرافة هي ذاكرة الإنسانية المحجوبة. إن الحضارة تتحدث عبر الذاكرة برغم أنها قد حجبتها: وبالخصوص التاريخ والتكنولوجيا.إنه ينبغي للحديث عن الخرافة اليوم إيجاد طاقة الحياة، حتى ولو ضمن الظرف المتحسر للعالم الحديث!.

**** أيحملك هذا نحو تفاؤل ما؟**

- هذا يجعلني أعتقد أن الحياة تستمر في تحولاتها اليومية.

**** خلال عواصف المرحلة الإعتدالية (الإكينوكس)، رأينا كل يوم تقريبا، خيالك الذارع بصراحة ضد الرياح والأمواج، عمق بحر القديس نازايير (سان نازائير: مدينة فرنسية على مصب لوار، تعتبر مرفأ لمدينة نانت. تطل على البحر الأطلنطي). كيف نستطيع من خلال الطبيعة المتوحشة، العصية والمفصولة عن الزمن أيضا، أن نطفئ الكتابة المعاصرة؟ لا شيء أكثر رومانسية من البحر، العاصفة، إذا لماذا لم نعد نكتب حاليا تماما مثل القرن التاسع عشر؟**

- أولا، أنا غالبا ما أتفسح لرؤية ما يدهشني، لعبة الأمواج التي أجهلها لدى البحر الأبيض المتوسط حيث أعيش، الموجة ليست فقط تحولا للبحر، إنها أيضا رمز سحري للمسوخ البعيدة، إنها تحول فاتن ومستمر للمكان، إننا في مثل هذه الصباحات الخريفية، ونحن نتجول بعيدين عن البيت بألف كيلومتر، وقبالة بحر آخر، بمقدورنا أن نحس عزلة العالم برمتها-رؤية اليأس- في الوقت نفسه الذي ندرك مرأى الحرية. ثانيا، أنا أيضا جد قريب من الرومانتيكية، إننا نشتغل نحن مجموعة من أصدقاء هذا الجيل في إيطاليا على التأويل الجديد للرومانتيكيين الإنجليز والألمان. أساسا كتاباتي ليست حديثة، إنها خارج الزمن تماما مثل الرغبة والحلم مثل شيء يأتي فيغير الزمن، أن تكون بالنسبة للشاعر معاصرا، فإنه عليك بقبول الواقع الحالي كما هو. إنه مستحيل! إن الشاعر يحول الواقع. هناك ما يقارب قرنين من الزمن بيني وبين شيلي، ولكن ليس بمقدوري نسيان التجارب الثقافية التي تميزنا عن ماركس وفرويد، إننا لا نستطيع الكتابة بالطريقة نفسها، رغم أنه باستطاعتنا الكتابة عن موضوع واحد وبروح واحدة أيضا.



**** هل تغريك حياة البرية؟ هل هي الحياة التي ترغب في الذهاب إليها؟ هل اليومي الحديث يثقلك بينما يسجننا؟**

- شخصيا، أحب أن أعيش داخل إطار متحضر وبلدي، إن الحياة البرية رمز لما ضاع، إذا لم يكن باستطاعتنا إعادة اكتشاف طبيعة برية متوحشة، فإنه بمقدورنا أن نبحث عما سجنه الفكر المنطقي والتقني داخل الذات. لا يمنعني اليومي المعاصر من الانتهاء إلى الأسطورة، ما يسجنني هو الايديولوجيا، سلطة الرؤيا العلمية والنفعية، التفكير

التحليلي. لا أستطيع أن يكون لي من السذاجة بما يجعلني اعتقد بأنني سأعود إلى شيلي أو مالارميه.

**** لكونك ليغيري، إلى أي مدى تهتم بالأسطورة السلتية؟**

- إن الحضارة السلتية في إيطاليا مجهولة تماما، لقد اكتشفتها في ايرلندا، ما أغراني هو الإحساس الموسيقي والسحري للطبيعة، إحساس على صلة بما هو طبيعي وما هو خارق. إن الأسطورة السلتية تسمح لنا برؤية الطبيعة في حالة مسخ دائم، تقريبا برؤيتها دون آلهات.

**** حيث تصير الآلهات أناسا!؟**

- بل لنقل إنهم أناس تحصلوا على الفتوة الأبدية.

**** ليس بإمكان الإنسان أن يتمسخ، إنه بخلاف الآلهات التي تستهويك. لكن إذا منحت لك فرصة التقمص، فماذا الذي تريد أن تصبحه؟**

- سأختار أولا أن أكون سمكة سلمون، ثم طيرا بحريا. سلمون لأنه يأتي من المحيط متجها نحو منبع النهر: إن هذه الفكرة تمتلك قوة رمزية ومؤاسية (منعشة ونشطة)، لأنها تستدعي إمكانية أن تجد نفسك داخل محيط من الغموض والعسر.

**** وطير البحر؟**

- لأنه سيلتهم سمكة السلمون! ينبغي معرفة عدوَ الذي كنّاه في السابق..

**** هل تمنح نفسك كرامة الحلولية في كل مكان؟ أين تجد نفسك من كل هذا؟**

- أحب أن أعيش حياة على بحر ليغير، وحياة في صحراء المكسيك الجديدة؛ إنهما المكانان اللذان لا أعرف الأكثر قوة والأكثر ضرورة منهما. إن الصحراء هي البحر البعيد عن البحر.

**** مواصلة للعبك، ألا ترفض قدر الإله؟ ولكن أي إله!؟**

- لا أحب أن أكون إله الديانات الموحدة، أرى نفسي من خلال الميثولوجيا اليونانية في زيوس، لأنه يتحول إلى وجوه مختلفة بغية إشباع قدرته الجنسية..هذا، أحبه كثيرا..(يضحك). احب من الميثولوجيا الأزتيكية أن أكون نانوتزان، لأنني اعشق فكرة أن الإله يستطيع أن يصبح صغيرا ومريضا...لأن نانوتزان يقدم نفسه أمام الشمس أضحية ملقاة في النار.

**** في الطبيعة التي تحب، أية شجرة تريد أن تصبح؟**

- شجرة كرز مزهرة، لأنها بيضاء، ولأننا لا نستطيع حينها أن نأكل ثمارها.

**** وأي معدن؟**

- صخرة في الطريق، الصخرة التي إذا دارت نحو السمت، تحولت إلى منهير، أحب أن أكون منهيرا(١).

**** هل ستستطيع امتلاك أزمنة معينة بانتقاء؟**

- أريد أن أجربها جميعا، مرتين على الأقل: قبل الطوفان، وخلال الإمبراطورية الرومانية؛ قبل الطوفان لمعرفة ما لم يعرفه أحد، أي فيما إذا كان هناك عمالقة، أنبياء، علماء فضاء فهناك خرافة تروي بأن الدرويديين (تابعوا الكاهن الغالي درويد) قد ورثوا المعرفة قبل حدوث الطوفان. أما مرحلة الإمبراطورية الرومانية فلأني لا أحب الرومان.

**** أنت ليغيريّ جيد...**

- نعم، ولكن أحب ان أكون سلتيا لأتمرد ضد الإمبراطورية الرومانية، واسمح لي بعصر آخر: القرن السابع عشر، وذلك لأكون رحالة، وكي ألتقي بروبنسون كروز وغيلفر.

**** هل أنت إنسان يحن كثيرا؟**

- لا أبدا، لم أحس أني شخص يحن، أعتقد أن الأجمل لا بد أن يتكرر مرارا، في الواقع، أحب كثيرا ان أعيش داخل زمني، أن أرى مستقبلنا الذي نشترك فيه. وان أكتب (لأني لا أعرف شيئا أفعله سوى الكتابة) ليس لإنقاذ العالم، ولكن من أجل إضافة بعض الصور الجميلة في مكتبة العالم.

**** ألا يفزعك المفهوم الفني لمحتوى الجمال؟**

- إنه لا يرعبني. وللإجابة، سأستعير فكرة يوكيوميشيما التي تقول إننا نرفض الجمال حينما نفرز عالما من العنف وإحباطات معاصرة.

**** هذا الحوار الذي أعده برنار بروتونيار bernard Bretonniére نشر في مجلة Face B, n9-10

ترجمة قصائد من ديوان

«حوار بين الشاعر والرسول» لجيسيبي كونتي:

مكتوب

بكل الأسرار بحت لك، فما الذي تريدين
معرفته اكثر، عن نفسي لم أتكلم
كثيرا، ومع ذلك
تحسين الآن عذابي
أنّ الفراغ، أنّ الفقدان،
أن العالم مثل فوهة، وأنني على مقربة منه مشلول
أعمى دون نبوة،

مجروح دون أن أخوض معركة
تعلمين الآن كل شيء أو ربما
كنت تعلمين ذلك سلفا؟
هل قدري كان مكتوبا إذا؟

مياه الينابيع

ليس هناك سوى هذا العالم الفاني
و لا شيء آخر سوى زمن عابر
فقط، إذا كانت ستتدفق يوما
يوما غير آفل
مياه الينابيع الدافئة من الأبدية.

حقيقية

عنك، أيتها الروح لم أبحث
و لم أسألك العودة
لكنك نزلتِ قريبة مني
كصبيٍّ يلهو قريبا من كرته،
كماء الصباح الصافي قريبا من تاج النبتة
حقيقية أنت أيتها الرسول
مهما كان اسم الإله الذي أرسلك..

أسئلة لأول رسول

إذا كنت حقا نزلت من السماء
و كنت مِلكا لهاته الممالك العالية
مثلما هو ضباب الصيف
و أوراق الخريف ملك لها...
إذا من أجلي لبستَ
جلد الموتى
فقل لي ما الذي عن هاجسي تعرفه
و عن الشمس
والمطر.
إذا من السماء جئت
و كان لك بين هذه الممالك المنسية
مكانٌ

صديقا لورود الحدائق الأبدية
أبيض مثل عينيك البيضاوين
أحمر مثل نار ملتهبة
فلماذا عن الفرح كلِّه تخلَّيتَ
آتيا إلى هنا حيث كل الأشياء
تموت؟
هل من الممكن أيضا أن يصير
الفرح الكلمة التي ترغب
في الألم؟

البؤس الحقيقي

على هذا النحو: فإن الألم الحقيقي
يجهل دائما حقيقته
لا تستطيع إرجاعَه إلى أي دافع
لا إلى وعدٍ لم تف به، ولا إلى غايةٍ
لم تصل إليها، ولا إلى حبٍّ
يلح في دمي.
إن البؤس الحقيقي يشدك من ذراعك
يرافقك دون أن ينبس بكلمة
فإن يحنو عليك أو يخنقك سواءٌ
فبالنسبة إليه لن يتغير أي شيء..
فعبثا أن تحلم بأنه سينام حين يلج المساء..
البؤس الحقيقي تحسُّه
أبديا
مثل الماء الذي يصفو، مثل الرمل
الذي تأخذه الموجة ثم تتركه
مستقرا
بهاجس أقل ممَّا فيه من فرح.

هذا اللقب

أدري أن لا هوية لي ولا حقيقة..
فأثناء بعض الصباحات حين أستيقظ
لا أعرِفُني

و أكثر من ذلك، يبدو لي أنه لم يعد لي جسدٌ،
و لم أعد أعرف أين أسكن، أو في أي زمان أعيش
في دهشتي، أعيد مرارا
أنني ألقب بجيسيبي كونتي، هل هذا معقول؟
إلى متى ستستمر هاته الكوميديا؟
جيسيبي مثل أب والدي
-الاثنان اختفيا من سجل الأحياء-
أما كونتي، فهذا لقب فقير
تملكه فقط حين تكتبه.

في الأصول

تجدينك أيضا، أنك
في داخلي تشبهين
الريح
في الأصول، تجدينك
بعد لحظة التخلي
بعد لحظة الانتهاك والحقد
دونما ندم او أي عفو
أردتُ أن أبقى طيلة سنوات بمنأى عنك
رجلا أراد أن يكون وحيدا
أكثر وحدة
من جدار منهار
أكثر صمتا من صخرة
لا يرطبها البحر
لكنه يمجِّد بعدها زمن الرحلة.
أين التقينا أيتها الروح؟
في أي مكان من مدائننا،
في أي منتجع
و على مقربة من أي سيل؟
أنتِ الآن هنا، دائما تشبهين الريح،
الورود والبراكين
و تشبهين الأصول.

ترجمة قصائد من ديوان

«المحيط والصبي» لجيسيبي كونتي:

Parole estranee a sua moglie

كلمات غريبة إلى زوجته

كانت الساعة حوالي الثانية أو الثالثة
ذلك الصباح حين ولجت إلى السرير
و كلمتكِ، كنت تنامين، أغمضت جفني
قبالة جفنك المشتعل، كنت أريد
أن أبوح لك بكلام غريب عنا، كلامٍ عن
الحب المتواصل، الحب الأبدي، كانت فضفضاتي
حزينة، لعبة منسية قواعدها
ليست الأعين من تحمي جفوننا
إنما محاجرها
لقد تحولت أصابعنا إلى صخور، وجوانحنا بالمياه
صارت غريقة وبالبحيرات، ملتوية أقدامنا التي
تتوغل
كأعشاش بوم، منذ اللحظة، لن نتحدث مثلما
تعودنا
لن نتحدث إطلاقا.. من ركن نوافذنا
من البحر، تهب مقبلة من بعيد
رياح مستقبلية
سنصبح إثرها رئات بحر
شقائق النعمان،
زهور الحرير الخفيفة
النامية بين العشب الناذر للحديقة..
ها إن عينيَّ المزينتين تريا
طرقا من دم ودخان..
حناجر الصراخ، لذات متنامية تعبر في غير تناه،
القافلات السائرة نحو رمال نائية أو حالات
السكوت والمطر.

«أبريل الأبيض الأخير»

إلى لوسيانو أونسيتشي

١- أبريل الذي يعود
نحو حدائق السنابل والشيح
و في تحليقات الدوريِّ الخفيَّة
يحترق
٢- ويوميات أبريل الذي يتفسخ، حيث المصاب الدافئات
تسيح غمامات جديدات، يرسم مرة أخرى على خرائطه القديمة
طرقا لألف سفينة بمقدماتها الذهبية
ثم يرتاح في طيَّةٍ للزائلة أوروبا المائلة
٣- على السلالم البيضاء، النخيل والسبخات، قبل يخلط الذاكرة بالرغبات، ويوجع الرأس ينبغي أن نقول
لكن اليوم، تركب الأساطيل البحر،
هاته التي لم ترس على الميناء إطلاقا، غليونات(٢)
٤- محلقة ترفع الأشرعة، إنها تجهل
أية راية تنشرها،
مجهولة، تعبر الأماكن، العمارات، السيارات المصفوفة،
٥- أبواب المقاهي المفتوحة بعد الظهيرات،
وجوه رجال، قبب رمادية، كلاب تنبح خلف الشبابيك
لقد دككنا الجبال، والجسور بنيناها، غدا
٦- غدا ما الذي سوف يجري لنا؟ يعرف أبريل العودة، يحترق الآن، يشرب النهارَ مثلما يشرب الرملُ الميتُ الماء،
يحرض
خمائل الأقحوان على اللَّوحان، على رفع
٧- الأكاليل العملاقة، لقد شاهدتهم اليوم
أنا الذي لم يستطع أن يكبر أكثر، أنظر، أنا اليوم،
أنا الصخرة، وعلى الرغم من أن الوقت لم يحن بعد، ومع ذلك فقد صرت صخرة،
صعب، فأنا مضطر لأقتل، أنا مضطر
٨- من يضطر تعلم العودة آه. كم
لا ينبغي معرفة الرؤيا: إنها تخرب، تكبر، إنه يتعاظم، يخرب
إله الشمس الأعرج، تهدي تيجانه،
أكاليله. أبريل الذي ليس من زماننا نفسه
٩- الذي على الخرائط القديمة يعيد رسم الطرق، من أجل ألف سفينة بمقدماتها
المتوردة، « إنني لم أعد أقدر
يالهُ من عطش للحياة، للابتسامات الراغبة في الانتشار، للفرحة
١٠- من يصفح الأمهات ويحولها إلى ملح
يسرق منذ زمن إمارة البراكين
يعيد الأبدية إلى المني
يعرف أنه حممة، أنه شعلة
يتحول إلى محيط من رئات البحر، أنا ميدوزا، المحيط
١١- الذي ما قبل وضوح الصباح الأول،
وقد كان دائما صباحا، أنا هو الصباح، قبل أن يكون الحب حبا، لم نحب
كزوجين، أن تحب الإله، أنا هو
الإله، يجفف الأشجار، يطفئ الأصوات الحادة،
النايات التي كان ينبغي أن نعزف بها
١٢- ثم نخربها
١٣- «بلا رحمة، تفتش عنا رغباتنا
في الأرصفة المزدحمة»
أبريل في ميلانو، النيران الممتدة،
أبريل الذي هو أبريل، الذي يقطع من الوجوه
١٤- الشفاه والأهداب، الذي بعد أن يبعثر
صفوف العمارات، يعوضها بنشر مسرف للمروج
و بالبحيرات، ربى من القذارات

المكدسة، أبريل الذي هو القصيدة، الذي يخون
١٥- الذي يمنح زوارق وخيولا حقيقية
بينما نحن نموت: الذي يقفز من النظرة
إلى ركن النوافذ: تنفتح زهور شجر الكرز
فجأة،
١٦- هنا حيث العشب ليس سوى خمائل
مسحوقة، هنا حيث الجوامد العجوز
١٧- قد ذابت،يتوه الأخضر كثعبان
الشفاه رطبة والأهداب ترتجف،
تحلق النظرات ثم تهوي، ثم بين شقوق الجدران
تعثر على قبرها: اللذة آفلة
١٨- «في الشوارع الآن، يمكن حين نأتي جميعا
أن نتوادد
بين مجهولين»، ضياع، عودة إلى هنا
إلى حيث لا يمكن أن نعود: وضع الأكاليل، أن
نرفض الأخذ والوجود: هذا نداء
١٩- الأصداف، المحار، وعرائس
البحر لما قبل العالم: نداء البوم
لقنبرة: هو-هو...إهيثا!...تسمع من أكثر الآفاق
بعدا صراخ شقائق النعمان
٢٠- المتوحشة التي تريد التفتح الدم: الأيادي
التي تتمدد انتظارا للمطر هي بالذات كانت
أمطارا، الأقدام المرفوعة على الأصابع الموحلة: لا
ينبغي
أن تحب، لا ينبغي أن نعرف، لا ينبغي أن
٢١- نرى، لم يمض من الوقت على أبريل حتى
وصل، أبريل مرة أخرى
٢٢- أبيض
٢٣- الغليونات الغريبة تنشر الشراع نحو
الضفاف
التي منها تفر النبوءات، لا تتكلموا:
إنها الصخور التي تحرس في داخلها الروح؛
أصوات
الصخور الذهبية، الجبال الذهبية؛ ما زالت
٢٤- هناك أغنية بعيدة عن ضفاف الريح
التي تهب نحو سياجات النخيل
المضيء والمغبر: هنا أيضا حيث لا أحد يرتقب
تفتحات
أخرى، يزهر حلمٌ، مائلا، محاطا
٢٥- بعواصف بالية، صنوبرة
ساحلية ستنجب صباحات: الصباحات
الرقصات: لا تتكلموا عن أبريل هذا: أبريل الذي
هو
القصيدة، الذي يخون، الذي يمنح
٢٦- زوارق وخيولا حقيقية، بينما نحن نموت:
إنه يكبر، يهدِّم، يمنح شمسا، تيجانها،
الأكاليل، من أجل أن أتعلم الموت، سأتعلم
الضحك الآن، أن أهدم، أن أعرف
٢٧- العودة.

المحيط والصبي(٣)

يسير المحيط والصبي معا
نحو حدود بين الأمواج
و لغات الرمل، تحت ركب
ريح من رماد وخلنج.
الطفل صموت، والمحيط
يخنق صراخه، نفسه يثير الجشة
و العواصف القاسية
تنقش جنطيانات(٤) مظلمة
تحت السحب أين يلتقي
بالغربان والمرافئ
يخنق صراخاته، فهناك زعيق من
يلحق بغاية ما...
ينصت إليها الطفل أكثر فأكثر

أليست تصفيراته نداء للخيول
المرغوبة، المسرّجة، ألم تكشف
عن الأعماق البهلوانية الكبيرة
وسط المرجان؟
ألم تعرف صراخاته التيجان
و فؤوس ملوك الشمال المدفونة
ألم تعرف الغزوة الدموية التي بكاها
الغرّاء(٥) والكركيّ؟(٦)
على البحر يلقي الطفل
الأرماث، ويرغب في هبة الصوت
يغرق في معركة من
تروتة(٧) وسيوف من الضوء
شعره طاووس
وعيناه تغوصان عميقا، أشد عمقا
أخطبوطات، عباد شمس من حرير ومن سكوت
شفاف
يعبرها
المحيط لا يصمت، لم يعد على الصمت صابرا
إلى المياه يهبط نحو ما هو أكثر عمقا من الحلكة..
يدرك الطفل الصوت الذي يأتي من الأزرق الأكثر
قدرة
فتستيقظ إثرها دوامات أصوات
يعرف الهوة، طوفان
القيثارات، الطبول، وغابات
الأشجار—النايات،
المزامير التي بانحناء الزوبعات، الأبواق
العاصفة، البئر الذي فيه تلتقي
تيارات كل البحار
بئر الصيادين المجهول
أين تنفلت الحبال والبلّورات
في اللحظة التي يتجلى كل ما يراه الطفل
تحرر المياه شمسا

فينزل عميقا، أكثر عمقا
إلى غاية أن يلقى الأحلام والكلمات—
الكلمات الأولى للعالم.
تحت ركب الريح التي من رماد وخلنج،
المحيط والطفل – هذا
الذي في الراهن نشيد، نشيد
حديث الولادة.

Il Giovane Dio, Il Giovane Poema

الإله الشاب، القصيدة الشابة

شبابي كما أراه جيدا بدأ يشرف على الزوال
و أن أحلم بنفسي أمر صعب جدا
الفتاة الشابة التي لا تزال تحمل غصونا
من زهور ذهبية، وأغنية، هل ستأتين
نحوي، مثلما نحو جران، ابن الملك
رفيبال؟ هل ستزورين الشاطئ الذي تأتيه الغربان
و الفئران؟ هل سترقصين مثل ضوء الدّبق(٨) على المذابح؟
افعلي كما لو أني أتبع خطوتك، فتوة خطوتك
الأبدية
آه، اجعليني آسر البحر.

Metamorfosi damore
Secondo la profezia

قصيدة : مسخ العشق
من مجموعة : من خلال النبوءات

جيسيبي كان اسمي المعمّد
لم يعد لي منذ اللحظة اسم: فأنا
نحلة وضب، صخرة وميموزا،
لن يقدر البحر على تمييزي إطلاقا
لن يستطيع أبدا أن يفضي إليّ بالحب
نستطيع أن نحلق معا نحو معمورة الشمس،
مقتربين ومجهولين، ونسقط
أنقاضا على الدروب المنحدرة، على الشواطئ
الصخرية، صدفتين داخل سكون
الأعماق..

التجايل الشعري في إيطاليا وتجربة «المسوخ» المعاصرة: ترجمة لمقال أكاديمي

عرفت إيطاليا بداية من القرن التاسع عشر تحولات حقيقية أثناء توحد أقاليمها المختلفة في دولة واحدة، فإذا كان المجال الأدبي ينحو بعيدا نحو التغيير والتجديد فإن إيطاليا حافظت في فنونها على المعطى الجهوي الهام جدا.

إن أحد أهم ما يميز أصالة الشعر الإيطالي المعاصر هو استخدام اللهجات المختلفة المتواجدة بإيطاليا، فهو عكس الشعر الفرنسي الذي يمانع بقسوة استدراج اللهجة- تستعرض لهجاته المختلفة في سياق ما يمكن أن يمنح نفسا جديدا للغته أو ما يمكن أن يمنح قيمة جديدة لألفاظه المستخدمة.

نستطيع أن نذكر من زمرة شعراء اللهجات: جياكومو نوفونتا، ديليو تيسا، رافاييلو بالديني، تونينو فيرا، ب.ب.باسوليني، أ.زانزوتو، وأيضا شعراء اللهجة الإيطالية المتاخمة لحدود سويسرا مثل جيورجيو أورللي، فابيو باستيرلا.

لقد أصبح الشعر بالنسبة للإيطاليين بمثابة المعيار الذي بفضله يختبر الشعراء تجاربهم اللغوية، الشعر مخبر اللغة، فمنذ دانتي وبيترارك والشعر يأخذ رويدا رويدا أهميته أكثر من الرواية، إنه موضع الإبداع والبحوث حول اللغة.

قدم أوراست ماكري تصنيفا للأجيال الشعرية في إيطاليا، منح تعاريف لجميع الاتجاهات المختلفة التي عايشتها هذه الأجيال وذكر أهم مبادئها ودوافعها الفلسفية، السياسية والثقافية.

الأجيال الأولى

ظهرت بعد المرحلة الرمزية والرثائية التي استمرت بين سنوات ١٩١٠-١٩٢٠ بفضل بعض الشعراء مثل جيوفاني باسكوللي، دينو كامبانا مجموعةٌ أخرى من الشعراء التي سميت بالمجموعة الشفقية التي ترفض شعر السمو والبلاط، لقد كانت بداية القرن العشرين في إيطاليا بمثابة باب مفتوح لأكبر ثورة شعرية(٩) لهذا القرن وهي ثورة المستقبليين الإيطاليين مثل مارينوتي بالخصوص وآخرين مثل بوزي، سوفوتشي، فولغور، وبالازيتشي الذين حاولوا تحطيم الشكل الكلاسيكي للقصيدة بإعادة بناء التركيب وهندسة الشكل الكاليغرافي للقصيدة على البياض التي استخدمها أبولينار فيما بعد، مبتعدين عن الموضوع وملقين ثقل اهتماماتهم الأولى على موضوع «المادة» (لا سيما وأن تلك المرحلة كانت تكتظ بالاكتشافات والاختراعات) كان لنشاطاتهم التي تعددت نظرا لتعدد ميادين ومجالات كتاباتهم وليس فقط فيما يخص الفنون التأثير على مجموعة من الإبداعات في أوروبا، (حتى في روسيا، لا سيما من خلال أعمال ماياكوفسكي، وعلى أعمال أخرى في الولايات المتحدة كأعمال الشاعر إزرا باوند وأعمال الشاعر ت.س.إليوت.

الجيل الثاني

تمثل مرحلة الحرب العالمية الثانية لحظة تخضرم الجيل الأول بالجيل الثاني الذي لا نعرف عنه إلا تلك الوجوه الأكثر حضورا ولمعانا في الأدب الإيطالي الحديث، أمبرتو سابا (١٨٨٣-١٩٥٧)، جيسيبي إنغاريتي (١٨٨٨-١٩٧٠) وأوجينيو مونتال (١٨٩٦-١٩٨١). لهؤلاء الشعراء علاقة ما بالمستقبلية، حيث استمروا في اشتغالهم على الغنائية القديمة غير رافضين « الأنا» الشعري، لكنهم عكس ذلك أسقطوا الشاعر النبي من منبره. لقد قدم كل واحد منهم نظرته الخاصة للشعر.

- أمبرتو سابا (١٨٨٣-١٩٥٧): ارتبط بالأشياء اليومية للحياة الشعبية وكذلك بأحاسيسه الخاصة. رفض في يومياته الشعرية والنثرية معا - والتي في عمومها سيرة ذاتية- كل ما من شأنه أن يكثف الغموض والإبهام في النص الشعري.
- جيسيبي إنغاريتي (١٨٨٨-١٩٧٠): حاول هذا الشاعر ذو المنشأ المصري اعتماد الغنائية في كتابة القصيدة الحديثة متخليا بذلك عن الرمزية المتوارثة في إيطاليا.

أما أوجينيو مونتالي (١٨٩٦-١٩٨١) فقد استوحى كتاباته من تجارب مالارميه، حيث تجذب الطبيعة بما في ذلك «ليغيريا» بالخصوص اهتماما كبيرا. (هذا سيؤثر على كونتي).

يشكل شعر هؤلاء في معظمه تجربة الغموض في الكتابة، إن تماس القصيدة الإيطالية آنذاك بتخوم الإنسانية المحشوة بالتناقض والحيرة كان دافعا بارزا إلى محاربة المفارقات الإنسانية، وبذلك كان الغموض أحد الأشكال الشعرية، لكنه لم يكن على الإطلاق مذهبا أدبيا بقدر ما كان ظاهرة تجمع هؤلاء الشعراء.

الجيل الثالث

يمثل هذا الجيل الذي يسمى بالوسطي، حلقة وصل بين شعر بدايات القرن العشرين والشعر المعاصر. عبّر هذا الجيل المتراوح بين زمنين عن مرحلة الخروج من الحرب العالمية الثانية أين كان الغموض الشعري يشكل عقبة أمام الأدب الفاشي. وإذا كان الغموض قد ساعد الكتاب على تجنب الإيديولوجيا الفنية الفاشية، وإيجاد فسحة أخرى لتنفس آداب العالم الأخرى، فإنه ساهم بشكل نسبي وفعال في تخريب النظام، ولهذا نجد أن الواقعيين الجدد بداية من ١٩٤٥ حاولوا الاقتراب أكثر في أعمالهم من ظاهرة الغموض. على العكس من ذلك فإن من الشعراء والكتاب من انزاح قليلا عن مسار هذه الظاهرة - التي كان يشتغل فيها - إلى تبني الاتجاه الواقعي، وبشكل أكبر هناك من مال نحو واقعية الحرب، كالشاعر ساندرو بينا، أتيليو بارولينتشي، أنطونيا بوتزي، جورجيو كابروني، وأيضا ليوناردو سينيسفالي، ألفنسو غاتو المعروف بشعره المقاوم، ماريو

لوزي وفيتوريو سيريني الذي كان سجينا أيام الحرب.

الجيل الحديث

في كتابهما «الأدب الإيطالي» المنشور ضمن المطبوعات الجامعية الفرنسية يتحدث باك وليفي:« لا يمثل الشعر الشاهد على الحدث المولود في أعقاب الحرب والمقاومة مذهبا منظما ومؤسسا، ففيما بعد الحرب، نكتشف انه برغم التمثيل المتميز لسابا وبافاز لتجربة مهمة في الشعر الإيطالي إلا أنهما بعزلتهما لم يكونا أي تيار أدبي. لم يشكل شعر الواقعية الجديدة أي قفزة نوعية»:

C.BEC, F.LIVI La littérature italienne, PUF, 1994, Paris. في الوقت نفسه وبعيدا عن الواقعيين الجدد، تظهر مجموعة من الشعراء الجهويين (نسبة إلى اللهجة المستخدمة) مثل ألبيرو بيرو (لهجة لوسانية)، بياجو ماران (لهجة إيستريا)، جياكومو نوفونتا (لهجة فينيسيا) بيار باولو باسوليني (لهجة فريولان). هنا وبالضبط، تشكل الجيل الرابع، جيل الستينات.

مجموعة شعراء «فريولان»: تأسست من خلال أوفيسينا officina، بفضل باسوليني سنة ١٩٥٥، يقول ف.ليفي: «لقد اقترحت أوفيسينا، المخبر الشعري للتجريبيين الجدد، والتي أفرزتها النظريات الغرامشية، تعريفا أيديولوجيا للشعر»

لقد أعاق النضال السياسي تقدم شعرية هذه المجموعة، فرغم الظهور القوي لهؤلاء الشعراء المهمين أمثال ف.فورتينين ر.روفارسي، ف.ليونيتي، وكذلك باسوليني، فإن هذه التجربة قد لاقت فشلا ذريعا.و في أعقاب هذا، بدأت القطيعة ترسم حدودها مع هذا الجيل. فعلى هامش ما كانت تنشره أوفينيسا، انتقد إدواردو سونغينوتي الشاعر باسوليني.و بذلك شرعت بعض ملامح التجديد في التجلي، فقد نُشرت أنطولوجيا شعرية إي.نيفوسيمي I.Nivossimi poésie per gli anni 60 تحتوي على مجموعة من الشعراء مثل سانغينوتي، بافلياريني، جولياني، بلاستريني وبورتا. بناء على هذا كله، وتبعا لمجموعة من البحوث التي قام بنشرها أمبرتو إيكو في كتابه « الأثر المفتوح» luvre ouverte والتأثيرات المحمولة على المستقبلية، فقد تم تأسيس «جماعة ٦٣»، يقول مونغارانو:

«سيحتل هؤلاء الكتاب مباشرة بعد استخدامهم تقنيات المستقبليين الذين استعادوا سمعتهم حينها- منابر سامية وسيستعيدون الشرعية التي فقدتها نصوصهم الغامضة. لقد طالبوا بضرورة اعتماد الفن التكيفي (فن متعدد الأوجه ويمكن أن يرتبط بأي شيء)، وسيظهرون بوجه من يستطيع أن يلعب بالدوال.»(١٠)

لكنه على خلاف التأثيرات الإيجابية التي قدمتها «جماعة ٦٣» والتي حملها الشعراء إلى الشعر الإيطالي، مثلما قدمه مانغانيللي حين أحال نحو نظرية أدبية جديدة ومهمة، فإن جماعة ٦٣ سرعان ما أصبحت تخضع لتناقضات وصراعات داخلية لا سيما حول موضوع رسالة الكاتب ودوره تجاه المجتمع. في الواقع، فضلت الطليعة بشكل قطعي التحفظ إزاء ما يسمى بالثقافة المصنعة وذلك تأكيدا للرفض الذي حملته على الطباعة التجارية آنذاك، وهنا يتجلى بشكل واضح أن الاحتجاج القائم من أجل تحقيق حرية مطلقة قد كثّف سرعة الأيديولوجيا المسيطرة آنذاك: أي الماركسية.« ف.ليفي.

لقد اكتشف العديد من الشعراء مكانتهم ضمن «جماعة٦٣»، مثل أدريانو سباتولا، سواء أسّسوا اتجاهات جديدة، أو ابتعدوا عن التجريبية دون أن يتخلوا طبيعيا عن الاشتغال اللغوي وخصوصا دون أن يتركوا ما حققوه في نوفيسيمي، ويعود الفضل إلى الغياب الذي ميّز جماعة باسوليني التي كانت تشكل أحد أكبر الحركات الشعرية في إيطاليا سنوات ٦٠-٧٠. يشرح ب.سيميون:

«إن خط الصدع الذي يتوسط الطليعة الجديدة وباسوليني يمر بالتأكيد عبر مسألة التكيفية في الكتابة الشعرية: أن ننعارض المجتمع الاستهلاكي من خلال إعادة إنتاج ثقافة عبلر التغيير الحاصل للمعنى الخاص. عمل النوفيسيميون على اعتماد المواقف التكيفية، هنا حيث عارض باسموليني في قطيعة تامة خرافة أركاديا التي ضحت بها مجموعة من الثقافات المسيطرة»

سيكشف شعراء إيطاليا في سنوات السبعينات عبر غياب باسوليني (١٩٧٥) وغياب الطليعة مثل «جماعة٦٣» جيلا ثالثا الذي صنف بسرعة ضمن الواقعية الجديدة: ليغونغياري، كابرونين لوزي، سيرني يعودون من جديد إلى الواجهة الأدبية حيث تبدأ ترجمة هؤلاء نحو اللغات الأخرى كالفرنسية. إن المراجع والخلفيات التي غذت الجيل الرابع (مرغيرتيا فيداتشي، لوسيانو آريا، فرنكو فورتيني، بارتولو كاتامي، باولو فولبوني..) لم تعد تلك التيارات والأيديولوجيات، ولكن أصبحت تتعلق بطبيعة شخصية الشاعر ومرجعياته الثقافية الخاصة. من بين هاته الأصوات المنفردة، زانزوتو الذي انقسمت تجربته بين اعتماد الأسلوب التقليدي (أسلوب دانتي وبيترارك) واعتماد الحداثة آنذاك أي الإشتغال على التراكيب والإختلاط الحاصل بين اللغات ولهجاتها).

الجيل الشاب

تعد سنوات ٧٠-٨٠ من بين السنوات الأكثر ثراء في الشعر الإيطالي، ولكن أيضا من بين الأكثر تعقيدا تجاه الثقافات الخارجة عن حدود إيطاليا، بحيث أنه لم يكن توجد أي مدرسة على الإطلاق توحي على التوجه الأساسي للشعر الإيطالي. كل شاعر يبحث عن صوته الخاص، ولهذا نجد خليطا من الشعراء المسنين المولودين سنوات ٢٠-٣٠ مثل ج.كيديتشي، أ.مريني، ج.رابوني، أ.روسيللي، م.ل سباسزياني والشعراء من جيل الشباب المولودين بين ٤٥-٥٠ مثل كونتي، بيلليزا، كوتشي، دي أونجيليس، ميسابي، باتزي، كوزي، كاريفي، بيفوني، أورنجو، بيارسانتي، كانيون، سيني وماغرللي.

إذا كان العمل الذي جاء به هؤلاء الشعراء الشباب يتغذى من

التأثيرات المختلفة دوما، وإذا بحث هؤلاء عن التآلف بين التقليد الغنائي الشفهي والإرث الحداثي، فإن هذا العمل بطبيعة الحال لن يخضع لأي تيار. ربما، الذين يطلق عليهم اسم «شعراء المسوخ» هم وحدهم من يمكن اعتبارهم مقياسا للشعر الإيطالي المعاصر مع احتفاظهم بطابع الجهوية الذي لا يزال أساسيا في إيطاليا.

يتحدث أحد النقاد الفرنسيين «سيونال ديستريمو» عن الشعر الإيطالي قائلا:

يعد الشعر الإيطالي من بين الأشعار الأكثر أهمية في الوجود. على العكس تماما من فرنسا، فإن التقليد الشعري الإيطالي يبدو أكثر حيوية من شعرنا، إنه يحظى بحفاوة لدى الصحافة، من خلال الجرائد الشعر التي تباع في المحلات بآلاف النسخ. فدرجة المقروئية الشعرية مرتفعة. في الواقع وبدون أن نعلن حالة تأهب، ينبغي أن نعترف بالثورة الحقيقية لسنوات الثمانينيات، إن إيطاليا أرض القصيدة والأسطورة، إن هذا يعود بالأساس إلى الغنى الحقيقي لعديد من الأجيال الشعرية.

جيسيبي كونتي ونزعة الحلولية

ترجمة لمقدمة إيتالو كالفينو لديوان المحيط والصبي

ما الذي تمثله لنا الآلهات اليوم؟

بالنسبة لجيسيبي كونتي، تمثل حضور ما قبل التاريخ داخل الأمكنة، أو بالأحرى تاريخ ما قبل الإنسانية، بدايات نشأة النبات والحيوان. وقبل هذا كله تشكل بنية الأرض؛ إنهم الحالة الدائمة لفزع الأصول، شراهة النظرة الإنسانية الأولى التي ميزت باعتباط النباتات، الحيوانات، الكواكب والنجوم ثم بعد ذلك سمتها.

قصائد جيسيبي كونتي، او كل ما كتبه طيلة السبع أو الثماني سنوات الأخيرة، جمع مؤخرا في ديوان مقتضب تحت عنوان المحيط والصبي. إن كونتني ليغيري لا تبعد هويته عن نهر الغرب، ولد وعاش في بورتو موريزيو حيث ظهرت ديان أرتيميس آلهة الخراب والبعث، فحضورها في عمله دليل على إرادته المستميتة في الذوبان في شكل الطبيعة الخاصة بمنطقته من خلال استنطاق معطيات التجربة الحساسة دلاليا.

في « المرثية المكتوبة في حدائق مسكن هنبوري»، التي من دون شك القصيدة الأكثر أهمية وكثافة في الديوان، فإن أغنية « نبات الأكونت» تصف أغنية النبات صورة مجردة من الحيوية والبعث، أين النباتات تشبه محاربين يونانيين يتحركون عكس الواقع في خفة نباتية خالصة.

« إنها تفيق باتزان،

مسالمة وقوية

دون أفق معتم

تستيقظ مستقرة وبلا شفقة

يجب أن تفيق

فتكون حية، وتدنو..»

من وجهة نظر جيسيبي كونتي، فإنه بداية من مرحلة الغزو الروماني بدأت جاذبية الآلهة المخلوعة، إنها «مثل ضفدعة شابة في قبضة يد قوية». الشاعر وبعيدا عن جميع الإشارات المعاصرة التي فيما قبل كانت تتعارض مع هذه الأسطورة، يبحث في ذاكرته المحشوة بسباقات الطفولة عن إحساس التوحش البدائي، عن كفاح من أجل الحياة، عن اللحظة التي فيها ينسحب الجليد الأخير تاركا مكانه لنبات البحر الأبيض المتوسط الذي يبدأ دورته.

إن تداعي الذاكرة لم يكن أبدا حدثا ساذجا، فعودة الآلهات من منفاها لن يكون سوى« حلما مدميا»، لأن هذا هو سيل الطبيعة، وهذا ما نجده أيضا ممثلا في الأناشيد الثلاث المقتطفة من طبيعة سيكلاد،حيث تجتمع في تماثل مجموعة من الموجات القوية لصور نباتية ومائية، مصنف أسماء أرتيميس(١١) المطابقة للميثوغرافيا الثرية (عواصف أكثر سرعة من لحظة تجنٍّ خاطفة). هذا الفيض من الصور المعبأة بالمعاني العميقة والثقافة معا يستولي – كما لو أنه سارق– أيضا على الأشعار المخصصة لمدن أرغوليد(١٢)، هنا، أيضا، يقترن الرعب المدمي بالجمال في تمركز حاد لثنائية غير متوقعة، كما في هذا المقطع الأخير « إن لمسة القدر القاتلة، مجزرة ووردة منفتحة».

إن الأبطال الخرافيين مثل أقنثة، يشاركون انطلاقا من طبيعة ممسوخة واحدة، والإنسان؟ الإنسان مرفوض من دورة المسوخات، ومن ههنا، فهو سجين القدر المحدود وهو من قام برفضه،و لكن نهاية هذه القصيدة تستعيد البعد اليومي لحياتنا ضمن العودة القاسية والواقعية اليوم.

بدون شك، فإن التنبؤ بنهاية العالم موجود داخل الطبيعة المردومة لوادي الغرب. فهنا يرسخ السبب بقوة، لا سيما ما نراه من خلال الأشعار الأولى لجيسيبي كونتي، مثل ما يوجد في الجزء التابع للنبوءة: **إنه شيء أكيد**

ستذوب ليغير في البحر..

فيبدو الهدم والتخريب كدافع من دوافع الخوف مرة، ومرة أخرى كذات تعكس رغبة ما. نتابع من خلال هذا الديوان (المحيط والصبي) تجربة جيسيبي كونتي منذ الحب العبادة المتواترة للطبيعة–التي دفعته لتمني الخراب للحضارة العمرانية والتاريخ (أفريل الأبيض الأخير) مرورا بترميز مدن أرغوليد كفضاءات خرافية (لكن دائما بداية من الذاكرة الطفولية لمدينة كلها سلالم وألواح حجرية)، إلى غاية وصوله الحديث الذي يعترف باتساع القوة التناسلية المكتملة،

المنتشرة والمتعددة الأشكال داخل نيويورك حيث تختلط الطبيعة بالخرافة والمدينة.

تتجلى الخرافة اليونانية من خلال انتقالها من القديم الكلاسيكي إلى البربري إلى المتوحش. (هذا موقف يبدو لنا اليوم مهجورا، لكنه ساهم في العديد من المرات في تنشيط الإرادات الشعرية والعقلية للقرن الذي انتهى، بحيث أننا يمكن أن نعتبره مثل أحد محركي الأدب المعاصر)، خرق جيسيبي كونتي الحدود من أجل اكتشاف الأساطير التي لم يعتن بها الأدب المكتوب، والتي سمحت الأركيولوجيا والإثنوغرافيا بالتخمين إزاءها سواء تعلق الأمر بالخرافات السلتية أو بما هو أمريكي ما قبل كولومبي.

يتواطأ هرقل وبروموثيوس حسب مرجعيات الغرب مع إله السلت منانان ماك لير، ومن أجل ذلك، ينتقل الشاعر إلى إيقاع أغنية هادئة ومقفاة، مواصلا البحث عن هوية كل شيء في كل شيء.

إن نموذج الأغنية موجود أيضا في الشعر السردي الذي يمنح عنوانه للديوان، من خلال الخرافة الايرلندية، صبيٌ يرمي نفسه في المحيط ليرصد غناء أعماق البحر، هذه القصة ترمز بشكل متكامل إلى المعنى الذي يتحرك فيه شعر جيسيبي كونتي. إنه يبحث أيضا عن الأسطورة الأزتيكية، المتكونة كلها من كل الأضحيات والمسوخات، نانوُيْتزان، إله أبله ومريض يرضى أن يرمى وسط اللهيب ليتحول بعدها إلى شمس.

في الريح التي تهب وقت الفجر

التي تبيض الميناء وتحنيه

التي تقتلع غابات الطحالب

تأتي كلمات بحار ميت

أشعار أكثر توترا من أولئك الذين يولدون من معرفة المجاز (التي اشتغل عليها الشاعر كمجرب ومجدد) تماما مثل السونيتات الأربع، الطبيعة الميتة مع كليبسيدر، أبيات المحيط والصبي ترجع إلى مدلول واحد هو دورة حياة-موت، أي إلى موضوع أساسي لشعر الأزمنة كلها والأوطان جميعها.

كيف يمكن أن نحدد على خريطة القدماء والميولات حضور هذا الشاعر الذي نقول عنه بكبرياء إنه متفرد وخارج عن الأزمنة؟ هل من العدالة أن نضمه رسميا في مجرى ليغيرLa ligurie للشعر الإيطالي للقرن العشرين، بينما هذا الشعر متجه نحو الاستنفاذ،التعتيم، المنع، والقسوة، أي في اتجاه مضاد لمنحاه؟. ببساطة رغم حضور عناصر الطبيعة، فإن الأمر لا يتعلق بمعطى خارجي، إن تحويل الطبيعة إلى منهج يستخدم العقل، يمثل دون أدنى شك الموضوع الحقيقي لما يقترحه فضاء ليغير ويواصل في اقتراحه على شعرائه وكتابه. من هنا تتجسد بقوة ضآلة الطبيعة. في الوقت نفسه، لا يمكن أن نهمل وريدا آخر، أريد أن أتحدث عن التقليد الفسيح والمثقف للشعر الإنجليزي (كونت يشتغل على الاتجاه الإنجليزي) الذي يبتدئ من المدرسة الرومانسية لشيلي وكيتس، ويستمر إلى ييتس والأرباع الأربعة ل ت.س.إليوت والذي لا يزال متواصلا إلى اليوم.

شيئان بالذات يصدمانني في شعر جيسيبي كونتي، العناية بالوصف التي تعد بمثابة التقاط للذات بين شبكات اللغة. ودقة الإدراك في سيطرته على الحيواني والنباتي: (الجراد، أشجار المانوليا، أشجار الكاكي اللغزية، اللزانات، عشق سلحفاتين في الظهيرة) الطريقة التي بها تذوب صوره في هروب فانتازي عجائبي، إلا إذا لم تصقل في الهيروغليفيات المجردة، (إزهارات الأكونت في حدائق مورتولا، الإوز على نهر ايرلندي)، دوال تسعى باستمرار نحو المدلولات الهاربة أو نحو دلالة شاملة وغير مستنفذة.

الهوامش

١- نصب حجري عمودي قد يبلغ ٢٠ مترا بالارتفاع.

٢- الغليونات: سفن تجارية واستعمارية قديمة كانت تنتقل ما بين أمريكا وإسبانيا (Les galions)

٣- (Galway, 10-15.VIII. 1981)

مصدر هاته النزهة قصة سلتية -بثركونلا- المعروفة اليوم في الساحل الغربي لايرلندا. تروي هاته القصة حكاية طفل صموت يرمي نفسه في أعماق البحر ليطارد الصوت. يجده أخيرا في بئر أين تجتمع جميع التيارات، هو أول من يسمع منها الأنغام والأناشيد، ليخرج ويأتي بها بعد ذلك إلى الأرض.

٤- جنطيانات: جنس زهر من ذوات الفلقتين، تعرف باسم أحد ملوك اليونان

٥- غرّاء: طير من طوال الساق

٦- كركيّ: جنس طير من رتبة طوال الساق.

٧- تروتة: جنس أسماك نهرية وبحرية من السلمونات.

٨- الدبق: جنس نباتات طفيلية تعيش على أغصان الشجر

٩- «تياران أدبيان من أبرز أشكال الحياة الأدبية والثقافية في إيطاليا قبل الحرب العالمية الأولى، تيار المستقبلية يسير وفق منهجه المانيفست الذي صدر عام ١٩١٥، وتيار الشفقية بمعنى الغسق غير الواضح الذي لا يستطيع العودة إلى تيار جموع المواطنين من الطبقة الوسطى وهو ما عثر عليه الكاتب الإيطالي لويجي بيرانديللو مستقبلا في قصصه ورواياته ودراماته.

يعد هذا التيار الذي فجرّه فيليو توماسو مارينتيني٢٢/١٢/١٩٤٤ وهو شاعر وقاص وكاتب درامي تعلم في باريس وبافيا وجموا، وأنشأ مجلة الشعر POESIA وهو ما اعتبر منهجا مضادا لأدب ومسرح الطبقة الوسطى. مسرحيات مستقبلية قصيرة الزمن لا تتعدى عشر دقائق، (غياب المنطق، متزامنة الحدث، كثرة الكلمات المركبة،...لم يخرج المستقبليون عن هذه العناصر التي ذكرتها في آدابهم، ولذلك لم يستمر هذا الأدب طويلا، حتى بعد انتقاله إلى دول أوروبية أخرى، وخاصة روسيا التي انبهر شاعرها فلاديمير فلاجيميروفتش ماياكوفسكي بها.»

راجع جذور الأدب العالمي: الاتجاهات الإيطالية في القرن العشرين. د. كمال الدين عيد.

١٠- J.P.MANGANARO. Encyclopédia universalis

١١- آلهة الصيد لدى اليونانيين، وهي ديانا الرومان، كان لها معبد مشهور في أفسس.

١٢- أرغوليد: تسمى أرغوس وهي مدينة يونانية شرقي ببلوبونيز٢٠.٠٠٠ن، يمتد وجودها إلى غاية القرن الرابع قبل الميلاد.

أنشودة العراق الضائع!

آمـــال موسى*

وحيداً.
أفرد إفراد الكبير الشامخ.
لا أبناء الضاد، هبوا له
ولا اخوته في الجغرافيا
أشعلهم جمْر الصحاري.
تزامنت الطعنات، من كل صغير
وبعوضة
فدفعت الموت بالموت.
شعرة العظماء وحدها
فاصلة بين الموت والخلاص
والبعث.
اختلط مكر الذئاب
وتعتق كريها، في جرة الشر
المهشمة.
تتالت على العراق الصبور، المحن
كأنها إكسير الحياة الراغب،
المتمنع
أو عشبة أنكيدو المستحيلة.

* * *

كثير على العرب
أن تمسك رأس الجبل
وقليل على قوم موسى
محوك بالغبار المسموم.
كيف قَبلتْ سماوات العراق
بطائرات الجبن متطاولة
وكيف لم تشفع
لدى مرضى الأسود أنشودة
المطر

* * *

جاء بنو تكساس
يحرقُون غابات النخيل
ويسبحون بأجسادهم المستديرة
في شط العرب
يرشون بالملح امتداد الرشيد
مستبيحين بلاد الماء والشعر
كأنهم فقدوا البصر الى كل عظيم
وقديم.

* * *

كل المدن رامت الطأطأة
وتأنثت
وبرزتْ أثداؤها مترهلة
والعراقُ يزدادُ فحولة وحزنا
إن الفحولة والحزن إذا اجتمعا
يعصفان بالروح وبالجسد
أكنت تدري!

* * *

كل حياء القدامى
لعيونِك الغارقة في ماء نهريك
المباركين.
ليت بصري ظلاماً
وهذه الذاكرة فُتاتاً
فإني لا أقوى
على بدن الحلاج
إذ يحلي برماده دجلة

* * *

تجاسرت قنابلهم الحاقدة
على مبدعيك ومقدسيك
فتوسعت في التاريخ
مدناً وأزمنة

* * *

لك يا عراق في القلوب عراقُ
لو أنك
حديثُ العهد بالشجن
أو ملةٌ حاسدة
مثلها كمثل الماء العكر
لأوقعنا بك الكُره
في عدد حبات ترابك
وفي حجم آبارك المزغللة
للصقور.
لكنك الأبُ
مالنا عنك نشوةٌ
أو عز ولا منصرف!

بياض يزهو بالملائكة

قل لي كلاماً
تطير بعد اندلاقه
أسراب الحمام
قُطناً مزْهواً بالملائكة.

* شاعرة وكاتبة من تونس

قُل لي كلاماً
يفتتني فُصوصاً
ويرتب لي هيئة
من مجاز ورمز وحِكَمْ.
وماء غزير يُثير أطرافي
ويرمي بأقواسي
الدالة على اخضراري
رُمحاً في الجسد المستقيم.
قل لي كلاماً
يزيدُ في إعجازي
ويفصل بيني وبيني
بسحرٍ سندسي كالمقام
طافحَ النشوة كالذكر المؤنث.
قُل لي كلاماً
قليلَ الحزن
لأستطيع التنفس
كلامٌ تتوضأ في أنهاره ذاتُ
المقدس.
كلامٌ لا ينامُ خالقُه
مثلما
أنامْ.

العيش بثلاثة عناصر

خذ الليل كله
واعطني نجمة الصباح
هديةً لصبري.
فكمْ أغرتْني قصائدُ ملكتْ
مافاتني
وأبقتني ضالة
في صمت ذاك الشتاء.
أسمعُ صورتي تُرددني
كأهازيج قبيلةٍ
خيامُها تناضحُ السُحب.
أتحسسُ رُخامي
طرفاً طرفاً
وعنْد سكرة الألم
قطرةً قطرة.
فإذا بترابي يُرفرفُ
وأنا الغارقة في مائي
أنادي الأصداف
الحيتان
والقلائد
والسُفن التي صيرتها العرائسُ
غرفاً في البحر.
أنا المحترقةُ
ببرد وحْشتي.
نفختُ في الجمر لأثير ماء
السماء.
فقدتُ ناري
فأمسيت من ثلاثةٍ
أعيشُ، عنصري المفقود.
تُحاصرني الحُجُب أمام كل زرقةٍ
ضاحكة
ويتكثفُ البنفسجُ في عينيّ،
الملونتين بالفقد.
ولكني صديقةُ الماء
أنثاه
مبتليةً بأسئلتي
فلم يزرني الأمينُ
ولم أطمئن!

سكارى الصحو

ضرب في الأرض
خلسةً
قبل أنْ يقعَ في نفسي.
مرَّ بدوني
ليطوفَ عالما هرما
ويتذوق الألم من
خلايا النحل.
وحين أجلسته في قصيدتي
بطلاً،
يمشي فوق ماءٍ يتدفقُ
وناولتهُ الكأس تلو النشوة
في حضرة سكارى الصحو.
أدرك خاصرتي
كوليدٍ ضجر عتمة البطون.
وأطْلق ضحكةً طويلة
على رسوم الأرض المتحركة.
حين سميتُه
فارسَ الروح
بارز فُحولته
كأنه نائلة
واحترق كُله
حتى الشفاعة.

توحد

طير ضم طيره
أيقظ شهوته النائمة.
ورشها بذرة جمر.
عاشا صدّاقة الروح للجسد
ضحك الطائران
حتى احمرت الغُرفةُ
واحترق خشبُ السرير
فداء
لحطّابٍ
لا حطاب إلا هو.

سورات

محمد ميلاد*

ضحكات النبع

ظلك العاري الذي يخضرّ في الصخر
ويهذي كيدٍ مقطوعةٍ
دوما قافيةٍ
خفقة فالتة تجفلها الريح،
غبار يسبق الأمداء
من يصغي إليه؟
يقدح الزهرة في عزلتها،
زهرة الدفلى التي لا ترتوي.
ضحكات النبع تهمي شرراً لا ينتهي
والحصى جمجمة
من حولها يصدي رنين الأبدية.
مطفأ رمل البداية
أي ماء صاخبٍ
يفقأ في الفجر المرايا
أو هبوبٍ يحرق الصوت إلى الآخر
كي تولد أولى الكلمات
هذه العين قناع
كلما انسدت سماء
وسّعتْها لتضيقْ
اقرعِ الظل
فلا كوة تكسو الجمجمة
إنما يُؤويك في الصمت البريق.

الشجرة

عندما ينطفئ الوجه
ونلقي باليدين
مضغة للطمي
لن يبصرنا البحر ولا النجم الأخير
لن ترانا غير هذي الشجرة
تنسج الظل عيونا
في مداها يلمع الأزرق
ما يبقى لنا من ألق الفجر
ومن صمت الحصى
إننا نسمع ما يُبتر من أرواحنا
يهدر في زحف الجذور.

جمرة غافية

يقتطع المكان من هوائنا المجروح
ما يُلقمنا الآن حنينا خائنا
نسكب في دمائنا
ما قد تبقى
من صدى النوافد العمياء
ثم نغمض الظلام.
أي شفا في أفق الموت المدمّى
يتعقّب الكلام؟
ما بين هذي السكراتْ
والزهرة المنتحرة
نحيا هنا لسكرة
توقظ فينا نشوة الحماءِ
وانهمار أفياء الفراغ
نحيا هنا
لجمرة غافية
تقطّر الأرق.

* شاعر من تونس

أعشاب الخريف

رياض العبيد*

١

ضباب، فجرُ اخضرار
حيثما لا دفء
وحشة ضارية
والفتيات شهوتي للعمق والنظر

٢

ها هم أولاء
من أول الخلق حتى الآن
يدفنون الضوء، حياً، يبتسم
قتلة مجهولون

٣

لكأن الليل والنهار توأمان
غارقان في الندم
أسئلة المكان استراحت في اللانهاية
والصيف عيناهُ سرمدٌ في انهيار

٤

تريدين جسدي المحاصر
خذيه إذن بطاقة سفر الى الجنة
وانتشي به خمرة صافية

٥

لكأن جرحهم ساخن لا يزال
أطفال الحروب الدامية
وصوتي ناشفٌ، كالمحكوم عليه بالشنق
غلاصيمٌ طويلةٌ

قيقب بريّ
حفيفُ آلهة
يمرون قرب نومي
أجلس بينهم لوحة بيضاء على الجدار

٦

قد، ترتهنُ الأرض، تسعى الى رعشةٍ أخرى
تعنَّتْ بعينك فحسب
لا ترتقب أي شيءٍ خلف الغياب
لا قبل الكلام
ولا بعد الحواس
الكلُ احتمال في السراب
والمساءُ بنفسجةٌ
حلمُ أزهارٍ لا تتسع لها عين الربيع

٧

رأيتك إذ كنت
صُرتك إذ أمسيت؛
قبلةٌ وفنجان قهوة
يلتقيان بالصدفة عندي في البيت.
قيثارةُ الشتاء الخرساء
جمدت ألحان الشجر
خذي الهمسة من يديَّ إلى عينيك:
المدى والهديل

٨

لقد تركوا حياتي
تهيمُ على وجهها في صحارى الانتظار

* شاعر سوري يقيم في ألمانيا

في براري الإشارة
رؤساءُ العشائر الأشقياء

٩

ها هو ذا المحيط الأطلسيُّ نائم
هاتِه نقطة نقطة واستمع
بأنفاسك الى أغانيه الجميلة
ها هي ذي شرايينُ الحكمة الناضجة
صورة للفراغ معلقة على الأغصان
تعال إذن:
نقلْ فؤادك إذ شئت في اليوم الأرق
ثم توسّد الوهم احتفالاتٍ

١٠

قد، سلخوا الجلد عن الرأس
القلب عن الرئتين
أبطالُ الشقاوة الأبرار
كلُ عام يكبرُ الصبرُ على صدري
يصيرُ جبالاً ثلجيةً عائمةً على سطح البحار
والغيمةُ تصيرُ قبعة للفراشات
حين، لا عطر يدوم

١١

لقد سرقوا النور إلى كهوفهم
سدّدوا رصاصتهم الى قلبه الشفيف
بعد أن اتهموه بالخيانة العظمى:
رعاةُ البقر

١٢

هواءٌ غائبٌ عن الوعي
كله كياني– والفاتناتُ
غابةٌ ترعى وتمرحُ في انتشائي
والنجومُ عارية أمامي لا تشبعُ من النظر

باردٌ طعمُ الرحيل– المسافات
أبداً أرتعدُ حين أراني
على موعد ضروري مع الأسى

١٣

تعالي اغرزي شفتيكِ في شفتيَّ اخضراراً
كي تنتعش روحُ المكان
داخلي دافئ كلّه
مارجٌ، رائقٌ وجريءٌ
ماؤه لا تنضبُ حتى آخر المدى
دعيه إذن:
يتجول في أزقة
عينيك المتوهجتين رشا

١٤

كانوا قد وجدوا الأبدية
جثةً مدفونة تحت عشبنا السريري الأثير:
عُمالُ النسيان الأذكياء

١٥

أنهشُ اللذة بالأسنان
تتهزين أغصاناً، ثمراً في الجسد
حلمُنا جاوز أعماق الذكريات
ها، انظريه، تحمر وجنتيه من الخجل
صوته أزرقٌ بالكامل:
يرتعش..
دربُ شهواتنا الدافئة.

رؤية مسائية

١

الديكُ ينادي على العشب
العشب كان قد مات
منذ أن أسودّ وجهُ الفضاء

٢

نجمتان في يدي
قلبك ضَوَوهما

٣

ساطعا بياضُ الألم
لا يتركُ أثراً منه
على ظلال الجسد

٤

السجونُ ليست وحدها
سمومٌ في طعام السجين
هناك عزلةٌ بألف جدارٍ وجدار

٥

غزلتُ من دمعي
كنزة صوفيةً للنهار
تقيه من شتاء
هذا الزمن القارس

٦

وحدي افترسني
ولا أحد يُعيرُ انتباهاً لأحد
سوى الهواء
عندما يشمُّ رائحة الفجر الأنثوية
وهي تنزعُ عنها ملابسها الداخلية

٧

النارُ لم يسرقها أحد
لقد كانت هناك سجينة الآلهة
هرّبتها نسمةٌ صباحيةٌ الى البشر

٨

قلبي أسودٌ كالثلج
مذبوحٌ في الغابات البعيدة
تتعشى به ذئابُ العولمة الشرسة

٩

غيمةٌ واحدة
قادرةٌ على أن تعيدني إليّ
عندما أكونُ ضائعاً فيّ
ومرتعشا

١٠

ذلك المجهولُ
الذي علمني القراءة والكتابة
كان يجهلُ تماماً
بأنني سوف أقطعُ فيما بعد
لسان كل حرفٍ أو كلمةٍ
بشفرةٍ حادة

١١

قطةٌ أليفةٌ شقراء
تدلفُ إلى فراشي الوثير
وتمتص كل ما فيّ من حيوية وأنفاس

١٢

خذوني كالعاشق إلى الموت
فهو سيرحبُ بي كثيراً
ويشربُ معي
نخب الصداقة الأبدية
مُذ رأيته في حلمي الشفيف

١٣

الأمل الأزرق العينين
ما زال ينتظرُ السعادة مثلي
في محطات القطار السريعة
منذ زمنٍ طويلٍ

١٤

الأحلامُ
رسائل النجوم الفاتنات
إلى المريضين بسرطان
الحبِّ الجميلْ

له الأرض والأوردة

عصام ترشحاني*

كان طفلاً شاهقاً
في رأسه
قطيع من العيون
وشتاء..
من البرق الوحشي
يسكن..
بين الجرح والاجاصة
بين المخيم و(ترشيحا)
وكانوا يرونهُ،
حافياً
يكسر بأقدامه الصقيع
ويروض بأحداقه الحارقة
ما يتلوى بجنونٍ
في جسد العاصفة..
يرون وجهه..
عائماً كالشمس
يقطع الفضاء بخنجر
ثم يدخل في الحدّين
ولا ينتهي
وكانوا....

إذا رأوا
شجراً شاحباً
وقمراً يتدلى بسواده
يتجمهرون بالقناديل
والأغاني..
ويذكرون اسمه
لتتوشى أطراف مسافاتهم
بالنور والبياض...

* * *

كثيرا..
ما كنت أبصرهُ
يغسل آلامهُ
بالضباب الكثيف..
يخلع قمصانهُ
وينهمر مع
الثلج والرياح..
هل تعرفون نبياً
يبتهج لمخاض الذوابع
ولوثة الأنهار؟

* شاعر من سوريا

هل تعرفون طفلاً
يرشّ أصواتهُ أمامهُ
ويقول للجوارح امتشقيني؟
قلبهُ مُعلقٌ
في «ترشيحا»
ويداه قابضتان
على حلم وطريق..
ايتها النيازك الموزّعة
بين شرايينهِ وقبرهِ
إنه يضع خطواته
على الشظايا
ودمه على الأغصان
إنهُ يمتلئ
بالفناء والشهب
ويمنح خوفه للعصور...

* * *

هنا.. مشاعل تربض
على رابيةٍ من حنين...
هنا.. حنين يتقد...
ومنارات تتوله به
كيف يجمع
إرثه من الفرح
كيف يجمع إرثه
من المرارة.. ويمضي
إن ما يفصلهُ
عن قلبهِ
يطلع من
الغبار جارحاً
ومن الرمل
كلَيْل قطبي
إنّ ما يفصلهُ
عن قلبه
يتأسس في الوقت
على هيئة العقرب
فكيف يكسر
سلاسل الوقت
ولا ينحني؟
ها هو يتقدم
قلبهُ يكتظّ بترشيحا
وجسدُهُ
يتأرجح بين
الجرح والحصار
بين الحصار
والاجاصة...
أيتها الأرض الذاهبة
لملاقاة دمهِ
ستكتبان ملحمة الخبز والضياء...

اعترافات النقطة

أديب كمال الدين★

قالت النقطة:
مرّ عشرون عاماً
أو ثلاثون
ربما أربعون
لم أعد أتذكّر الرقم
لكنني أتذكّرُ أنني قدتكَ إلى الهاوية
- أيها الحرف -
قدتكَ الى السعير، فجهنم، فَسَقر
ثم ألقيتُ بكَ في مهاوي الجحيم
أتذكّرُ انني نسفتُ معناك
وأشعلتُ ذاكرتك
وألقيتُ القبضَ عليك
باسم الحب
ثم خنتكَ في أقرب فرصة!
أتذكّرُ أنني علمتكَ كيف يطيرُ الطير
بل أنني خلقتُ منكَ طيرا
إنني علّمتكَ كيف يسير النهر
بل إنني فجرّتُ منكَ نهرا
وفجرّتُ منكَ مأذنة وقبرا
وفجرّتُ منكَ خرافة للشعراء والمجانين
وعّرفتُ بكَ إذ كنتَ طينا
فصرت اسطورةَ كلّ شيء حيّ
وأسطورةَ كلّ شيء يموت
نعم، أيها الحرف،
هلاّ تذكّرتني
هلاّ تذكّرتَ يوم كنتُ أنفخ فيكَ
روحَ اللذة
وما كنتَ تعرفُ معنى الروح
ولا معنى اللذة
هلاّ تذكّرتَ يوم جعلتكَ تتلمّس المعنى
وتدخل باب المبنى
وكنتَ غراً غريرا
وكنتُ أفعى!
هلا تذكّرتَ دمعاً يصبّ من عينيّ
قرب باب الذهب
هلاّ تذكّرتَ انني وردة
وعطاياي لهب
وكانت بصدري تفاحة الماء
ورمانة من عنب
ثم صلبتكَ - بالمكر - عند بابي
وادّعيتُ عليكَ فضعتَ
كما يضيع الرملُ في العاصفة.
هلاّ تذكّرت
إنني بعضكَ الحيّ
أو بعضكَ الجمر
خلّفتُ من بعدك الدهر
يقوم ويعوي
مثلما الكلب
وخلّفتُ من بعدكَ الشمسَ حذاءَ طفل يتيم
والقمرَ يتعرّى عند كلّ باب قليلا
فيطرده الناس
ثم إلى نومهم يرجعون.

★ شاعر من العراق

في انتظار مرورهم من هنا

نجـــاة عـــلي*

إلى : سيد عبد الخالق

لم أجرؤ على الدخول
إليه
مرةً أخرى
هجرتُه أنا أيضا
مثل بقية أصدقائي
الحمقى ،
المقهى البائس
الذي شاخت أوراقُه
وبدأت في التّساقُط
ازدادَ كذلك عتمةً
وكآبةً
منذ أن تركتَه أنت

ـ أيها النحيلُ الشاحب ـ
كنتُ أتحسّس جسدي
البارد
وأنا أراقبُ المقهى
من بعيد
بعيونِ لصٍّ خائب
يجتهدُ أن يفهم
شيئا
دون فائدة .
فأراهُ جالسًا
أمامي
على نفس المقعد
في رُكنه المُظلم
يدخّن في هدوء
يخبّئ بقايا حزنه
في كتابٍ مفتوح
بجوارهِ
سوفَ يبدأ
ـ لّما يراني ـ
بأنْ يوقفني
بيدهِ

وهو يضحكُ في
ثقةٍ . . .
من أفرطوا في
الحياة
وأبتسمَ ثانيةً
حين يهذي منتشيا
بتلك الهواجس التي
تحيا
مطمئنةً
في صدره .
ما الذي يقوله إذن
هؤلاء البلهاء
وكيف صدّقتُ أنا
كذبتهم
ـ بهذه البساطة ـ
وأخلفتُ موعدي
معه
فهل سيغفرُ لي
هذهِ المرّةَ
أيضا ؟
أظنّه سيأتي ثانيةً
فلن تريحَه الجنّةُ

كثيرا
بجدرانها العالية
وأبوابها الكثيرة
المغلقة
اذ ليسَ بها
أشرارٌ يشبهوننا
وحتمًا سيحرّضُ رفاقَه
ضدّ أولئك الطيبين
كي يخرجَ
إلينا
ساعةً
يوم الثلاثاء
يعرف أنني
على حافّة المقهى
أنتظرهُ
وبيدي قصيدة
علّه يمرّ
من
هنا .

* شاعرة من مصر

ايروتيكا الوحش

محمــد نجيم★

مثل يدك تشتغل
بزهرة واحدة
مثل فستانك يضيّع
سحابة الأمير
مثل كاميرا صغيرة
تدور في رواق العين
مثل ضحكتك التي
تعيق هجرة أسماك السلمون
مثل صدرك الذي
تزاحم فيه تفاح كثير
مثل صدرك الذي
يضج بلغات قديمة
مثل طيور بيضاء
تقيس الضوء بالموسيقى
مثل يدك تشتغل بزهرة واحدة
مثل فستانك يضيّع سحابة الأمير
مثل وجهك يبقي العطر حارسا لضحكة
الطفل
مثل حيوانك إذ يتعارك مع الجنيّ
مثل بياضك يجني تفاح البحر
مثل وعلك يركض في حداقات الشمس

مثل كل هؤلاء الذين
قالوا: كم أنت رائعة
دخلوا الى حلبة الشيطان بمرايا نائمة
اصطادوا خواء الأرض من بين أجنحة
الفراشات
زوجوا الأصابع بشهيق البيانو
أصروا على قوْل كلام صوفي
عبروا الى جهات تنام في غيمة الروح
أكلوا من أكباد اللغة
وناموا وهم ينظرون إليك.
لماذا أنت هكذا
الرجل يأكل أكثر من تفاحة في ليلة واحدة
لا يرمي الزهرة من النافذة
لا يستدير ليرسم شجرة أخرى على لوحة
رسام ميت
لا يأكل بأصابع غيره
اذن لماذا أنت هكذا
لماذا لا تفكري في الطيور
ألا وهي طليقة
وتحلق
خارج اللوحة.

★ شاعر من المغرب

هدنة الوجع*

يحيى سبعي*

إلى... سليمان الصالح،
الضوء الذي باغت ظلماتنا.

الطاعن في الماء

من بعدهم صار زنةَ جراحهم وفرط خصاصتهم
إلى ملاذ،
إنه لم يعد بوسعه قدرة على النسيان!
**
لا يملك قهوةً لفنجان ضائع، ولا تعمره امرأةٌ
تنفضُ ستارة شبّاك ..
مفشية للنهار عن ثلة عذاب تركم حجرته
بالوحدة منذ السؤال: تُرى أين يذهبون ؟
**
بعد أن ناهضَ جروحَهم شفّوا للغياب.
صار مهجةً كريح ضريرة تعرشُ ألف حكاية،
ويطرقُ ناصيةَ أملٍ عصي:
أنا حسرةٌ مكينة.
**
ثلاثون عاما على متن روحه وهو رحم للأتعاب!
رجل كدمار مدينة ..
يشعر أنه جدير بالهلع النابت في حقول العراق،
لكنه لم يُحتل بالحديد والنار!
وذات يأس سأل السماء أن تتدبر نهايةً فاصلة
لذلك النضال.
**
قلبه مساحة طويلة لدماء المحاربين.
اليوم مات على ضفاف امرأةٍ عاجزة،
وهم يتقاسمون بقايا راياتٍ لم ترفع قط على
تراب مغتصب.
**
جنود يسقطون على تلال بعيدة وأفئدتهم تخبئُ
صورا لوجوه ستنساهم حتما !
قال وجهه البالي ذلك وهو يُحصي ذكريات رفقة
عظيمة، هو أحدها وأوفاها.
**
يصله أن أباطرة الماء يتميزون غيظاً من قناني
فرغت مبكرا.
هو ساقيهم الوحيد،
إلاّ أنه يرتبُ جنازةَ أبيه لمراسم دفن لن يحضرها
أحد!
**
ليحظى بلقاء قائدٍ كان أحد مرؤوسيه، سُئل شيئاً
عن تأريخه!
التوتْ منه عبرةٌ شامخة، وقرأت روحه:
(أنا كرامة وطن على وشك منفى)
**
اختار لمثواه المتبقي لوعةً مسنة
كهزيمة غابرة ..
وولهاً هرما كذاكرة تشيخ،
ثم ركن للفاضل من أملٍ مكسور ..
في قرية آهلة بنسيانه !
**
غرس أظافره في صور قديمة على جدار يجف

* شاعر من المملكة العربية السعودية

وبارد كيأس.
عندما رأى كل الأشجار تَهُمُّ بالظل ..
ما عدا روحاً لا تتفيؤها امرأة.

* *

إثر ساحات وغى بعيدة قطعها بنصف قلب
وبأرتال من وجيب،
صار يخشى على حذائه من ليل عُتل.
يقلق على حذائه قبل أن ينام، ويدنيه من سريره!

* *

ظلٌ مهمل ..
لابد أن أحداً تركه هناك.
كان مثله وحيداً!

* *

رجل يطوي جذعه على بندقية عاقر،
رجاؤه فيها كندمٍ سكنَ الشهيد إثر فجيعة أن
خاض المعركة في صف الأعداء!

* *

قلبه حافٍ وهو يبيع على غرباء آخر حقل يخص
أرملة.
كانت تملأه أمنياتُ العصافير تحت عاصفة،
وزخاتُ الوجعِ خطواته لخلاص مستحيل.
هكذا رأوه ليلة اشتهى دنسا لعار القبيلة.

* *

هذا الملاكُ يُشفقُ صامتا،
ويحيقه بالتحديق ..
لا يعرف مما يشكو تحديداً !

* *

عند الغروب وجبينه مدمي بشفق، نامت داخل
التل امرأة.
فيما بعيد وأزقة تتغضن بحلكة الليل،
افترّ فاه عن آهة فارعة ..

إنه لا يملك مقلادَ امرأة ولا حتى مقاليد مأوى !

* *

الماضون في دمه يشعلون جوقة الأمنيات للموت
والاحتضار،
يكرر: آليت عليكم ألاَّ يُزهق لقاء أخير.
أربعون عاما وهو يتعذر: هناك رسالة تتقاذفها في
الأرض العناوين.
يضيف بألم طافح: لا بد أن أحدا هناك وينتظرها
مني !

* *

الآن وهو يلمس زيه العسكري يفتقدهم ..
كما يفتقد الخونةُ للنيل من طاهرين ماتوا كلالةً
على بلد يعتمر الخيبات.
يسكب سنوات عجاف على ذلك الزي،
ويجيش بوحشة المآل،
وبه رغبة في لعن غراب نعيقه عابر.

* *

هنا موت فارٌ من وتر إلى قلب شظّته محن، يلم
ألحانا في عاصف الوجع،
عندما أخبروه أن سلالته انقضت.
ويشدُّ طرفا من الأرض إلى صدره،
أماتوا هنا لأسقيهم بقيتي ؟

* *

موصدٌ كبلاغة عتمةٍ، كعقابِ وزرٍ، هو
البحر ابتلعها لأقصى مداه،
وعندما رتب خلاصاً من البحر،
أسِفَ على الموت منه.
يا لجبروت البحر!.

هامــــش

• جزء من كتاب يصدر قريباً.

المجيء من اليابسة

نبيـــل منصـــر★

تكحُّ بعنف
خريف كامل يندلقُ من جوفك
الأشجار التي تقف
أمامك عارية، لا تجد في
الخزانة ثيابا ترتديها
لتصبح امرأتك في
السهرة القادمة..
لا تجد اسطوانة
Les quatres saisons
لتنعم بعريها فوق
الأريكة الرمادية
المضاءة بشموع
تشبه أفاعي الرمل
بلسانها المشقوق

تكح بعنف
من لا يذكر من الحياة
إلا ندفا من الثلج
وبِضْعة غيوم ملتصقة بالشُّرفة
الناس سعداء في
واجهات المطاعم

زنابق صغيرة تطلُ من
فتحات قمصانهم
لكنهم حزانى
(هؤلاء الناس)
بأجسادهم الصغيرة التي
تطفو فوق ماء النهر
برؤوس تشبهُ رؤوس كلاب
المطرُ القليل الذي
يزورهم في الليل
يغسل النوافذ
والثياب..
تبدو الوجوه بلا لمسة فنية
وجوهٌ مثل أي
خشب منسي بالبيت
خشبٌ يغني
خشب ينشج
خشب يثرثر أمام الموقد
خشب يتقدمّ أمام آلة نشارة
وخشب لا ينام إلا
على نار تنتظرُ منْ
يدلعها في أحشاء خشب

★ شاعر وناقد من المغرب

مُستلقٍ على الأريكة مثل أرملة
من القرن ١٩

تكحُّ بعنفْ
أحجارٌ صغيرة تسقط من عينيك
كما تسقط من جدار
على المائدة البيضاء
المستطيلة أمامك كتابوت
النبتةُ ملتويةُ العُنق
لكن النظرة مستغرقة
في أشياء
مستعدة لبعث الحيوانات
الأولى على الأرض
حيوانات أشرس من اليد
المستلقية أمامك مثل كلب
لم ينج من الطوفان
إلا بموت اليد الأخرى
في معركة شرسة مع الذئاب
الضرباتُ البعيدة
هي لآلة حفر تبحث
في الغابة المجاورة
عن الرجل الذي
دفنته مع الغراب
وانزويت في هذا
الركن أمام كأس
تتلذذ الحفْر
وتتمنى لو كان
في رأسك
لاستخراج عظام حيوانات قديمة
نفقتْ غرقا في
مياه تلمع هناك
مثل أنياب فيلة مطعونة
وحدك الناجي،
على خشبةٍ صغيرة
نصفُها في الماء
ونصفها في النار
والجالسُ بينهما
لا يجدُ عذراء لنفسه
تقاسمه طعم اليابسة
لذلك لا يفكرُ بإرضاء الآلهة
الهواء الذي فضّل أن يترك مكانه للغاز
استوطن لوحة قديمة مركونة في الغرفة
منها كانت تنبعث نسائمٌ
تمنح الأجنحة تلك الهبة التي تجعلُ الأجساد
الصغيرة
لا تسقط فوق خزانة الكتب
حيث يضيء مصباح كهربائي
Une saison en enfer
وأعمالا أخرى
من بيبليوغرافيا الشيطان.

لا شيء.. أبداً

يحيى الناعبي

لا شيء
سوى جريان من أحلام
يتلمسها المكفوفون
وصيادون يعبثون برائحة
الشيخوخة
المكنونة تحت شجرة
ملتهبة الجرح.

لا شيء
سوى وصية المرآة
لهذا الوجه
بعينيه المندلقتين
وشلال المطارق يهوي
بجنازات آلامه
في الصباح

لا شيء
سوى ضجر يرتعش كعصفور
ويصنع فخا
لمصير يتوعده.

لا شيء
سوى شراع يمخر
بخطى المرتاعين
كما نعش محمول
بأكتاف الاطفال.

لا شيء
سوى طيور بمخالب مدماة
ومناقير بحجم الفاجعة
تغني في الظهيرة
على شواهد القبور.

لا شيء
سوى موت بطيء
بلون الغروب
يستلقي على أسرّة الوقت
قرصان
يلتهم ثمرةُ ملاك.

لا شيء
سوى أني غجري
أيتها الارض
اخلعي عني معطف الريح
واغرزي مخالب الجوع
مكافأة
لشهواتك الليلية.

لا شيء
سوى هذا الضوء الذي
يخدش قشرة الرأس
فأستفيق على
جرذان تقرض
هذا الجسد.

لا شيء
سوى أنه سقطت
بين قدميّ نجمة
فلم أعد
ذلك الأعمى
ولم اطمئن
لما خلف النافذة.

لا شيء
سوى عشق كالسكين
اشترط عليّ
ألا أنام
إلا على سرير
أقطّعُ فيه أناملي
وأراوحها
بأحلام تتخمني بالدموع.

لا شيء
سوى سعادة قصيرة
تركت لحنها كالذكرى
وتركت أهدابي مسدولة
أنظر بخوف
عمن أسلمه ريشة الذاكرة.

لا شيء.. أبداً
أركض بجانب البحر
أساير سفناً عتيقة
أرسو معها
بدمي الرطب الجامح
وأضمها
بغضب وخيبة.

حدّ الأمل

طـــالب المعمري

كم مرة
قرأتِ صباحكِ
موجة يحتضنها
بحر رملٍ
كم مرة
قطفت شمساً
لتزرعينها
أرض الأشرعة
حافية قدماكِ
والجسد ريشة
في مهب الريح
كم مرة
رميتِ حجراً
في الماء وعينه
الراكد أزلاً
ليدمع الطريق
بالدخان والحنين.
كم مرة
حَلُمْتِ بغابة

أشجارها
مخابئ لسماوات
خضراء
كلما تعرى
الجسد من أوراقه
تناثر ملح
على الجراح
فلاة شاسعة
جسد وطن
على الخرائط
حجر وماء
أسود وفهود
وتوابع اسماء
ملوك الغابة
الأرضيون
يتأججون
بنظرات الافتراس
كلما حل ظلام
او ظهر

قرن غزال.
كلما رميتِ
الطريق بالنظر
ينغلق الباب
أمام الكلمات المقدسة
التي حفظناها
خفافاً وثقالاً
لهذا منحتِ
كلامكِ
كرمة الارتواء
والصمت.
العنبُ
دم الصباح
دمُكِ ودمُنا
حدودكِ
التشكل والتلاشي
كلما
مرت غزالة
أمام القناص.



«يوم عَطِشَ الوحش»

حين يختزل الفلسطيني إلى محض هويّة سياسية ويجرد من الهويّة الإنسانيّة الأرحب

سمير اليوسف*

أولا : المقدمة

خلال التفكير بهذه الرواية القصيرة، دار في خلدي سؤال ما كان في الوسع تجاهله: كيف يمكن وصف حالة حيث التشوق إلى الرحيل هي الفكرة الوحيدة ذات مغزى، ولكن شريطة عدم الانزلاق إلى شرك العاطفية أو الحنين (النوستالجيا)؟ ففي حالة كهذه، حيث الفرار هو سبيل الخلاص، أو صون الرشد الوحيد، فإن الاستسلام لبلاغة التحسّر الذاتي أو ندب ماضٍ مفترض المجد، أو شكل آخر من التعبير عن كلٍ من العاطفية والحنين، يكون مغرياً. فإذا ما حصل أمر كهذا غدت العواطف المبرر الأساسي، بل وربما الوحيد، للسرد، في حين أن السرد نفسه يصير محض تابع للكلام الشائع التداول في أوقات الضعف والاستسلام.

كان هذا السؤال مصدر قلق لم يُصر إلى التغلّب عليه إلا بعد اللجوء إلى فن التهكم. فالتهكم على حالة ميؤوس منها، وهي الحالة المقصود وصفها، لا يُظهر حد اليأس الذي بلغته فقط وإنما أيضاً يبيّن أن الندم والحزن والغضب والتحسّر الذاتي لا طائل تحتها. بل انه لا يغفر أمر ما خلا السرد التهكميّ. الذي لا يستحسن أي حكم تشدديّ، أو وصف وضعي، للحالة المعنية وحتماً لا تغفر وصية حول ما ينبغي أن تكون عليه الأمور، اللهم إلاّ إذا كان الغرض هو السخرية من أحكام ووصايا متداولة وشائعة. و هذا ما يبرهن أيضاً على أن القلق المشار إليه لم يصدر عن كيفية إنتاج سرد يتجنب شرك العاطفية والحنين، ولكن أيضاً اللجوء إلى أحكام توكيدية. ولكن أية أحكام توكيدية كان من المقصود تجنبها في سبيل استواء سرد كهذا؟

أولاً، هناك الأحكام المتعلقة بحالة من الميؤوس ربطها بمعنى واضح أو أي معنى على الإطلاق. ولكن، ثانياً، وما هو أهم بالنسبة للكتابة الفلسطينية، التوكيد على الهوية الفلسطينية. هذا النمط من الأحكام يمكن أن يُستشف في الرواية من خلال شخصية أحمد. فعلى الرغم أن أحمد ملتزم بالسياسة الوطنية الفلسطينية (والأصدق القول القومية الفلسطينية، هذا على الرغم أن أحداً لم يستخدم مثل هذا المصطلح، نظراً إلى غياب المصداقية السياسية، على الأرجح) إن هذه الشخصية لا تظهر خلال كامل الرواية بأفضل من شخصية بهلول. بل أن التزامه السياسي، المخلص هذا، هو ما يجعله يظهر كشخصية من هذا الطراز. فالتزامه بهذه السياسة يفرض عليه ضرورة التوكيد على أولوية الهوية الوطنية (أو بالأحرى القومية الفلسطينية)، وهو ما يعمي بصره عن حقيقة الوضع برمته، ومن ثم، انعدام جدوى ما يُقبل على فعله. فعنده أن ما نفعله أو نقوله يخضع لمعادلة واحدة تنطبق على السياسة والفن، بل وعلى مجمل السلوك العادي والكلام المتداول: أن ما نقوله أو نحجم عن قوله، ما نفعله أو نعدل عن فعله، ينبغي أن يوافق تمام الموافقة حقيقة أننا فلسطينيون. مثلاً هو يرى بأن من الخطأ على راوي القصة (باسم) أن يفكر بالرحيل، وأن يتعاطى المخدرات أو أن يرتبط بأولئك الناس الذين يتعاطون المخدرات، بل ومن الخطأ

* ناقد وقاص فلسطيني يقيم في انجلترا

أيضاً أن يكتب قصصاً سوريالية- هذا على رغم أن القصص التي يكتبها باسم ليست بسوريالية، ولكن بالنسبة لأحمد فإن كل ما لا يُفهم أو غير واقعي لهو ضرب من السوريالية. أن باسم على خطأ، بحسب أحمد، لأننا نحن فلسطينيون ولا يحق لنا فعل أمور كهذه. فتعاطي المخدرات أو التفكير بالرحيل أو كتابة قصص سوريالية لهي من قبيل خديعة هويتنا وما تمليه تلك الهوية علينا. هذا بالمناسبة هو موقف جلّ المثقفين الفلسطينيين والعرب الذين، من حيث يقصدون أو لا يقصدون، يقلّصون الفلسطيني الى محض هوية سياسية، ومن ثم يجردونه من هويته الإنسانية الأرحب.

الفارق الوحيد ما بين أحمد والمثقفين المذكورين أن أحمد لا يعاني إلا من قدر قليل من الفساد والنفاق. وفي هذه الرواية بالذات، هناك من يقاطعه قائلاً: «ألن تخلصنا من هذا الكلام الفارغ؟» ولكن لِمَ ينبغي أن يُقاطع على هذا النحو الفظ؟ لِمَ السخرية من التوكيد على أولوية الهوية الفلسطينية؟

الجواب على هذا السؤال هو الجواب نفسه على السؤال حول مقتضيات تجنب التوكيد على الهوية السياسة في الكتابة الفلسطينية. ذلك أن الهوية الفلسطينية قد تم التأكيد عليها، ولم يعد ثمة حاجة إلى فعل ذلك بعد. هناك أولاً حقيقة أن ليس من قوة سياسية، محلية أو دولية، فاعلة أو ذات صلة، تُنكر بعد وجود الشعب الفلسطيني. ثانياً، أن الأجيال الماضية من الكتّاب الفلسطينيين لم تفشل في المرافعة باسم هذه الهوية. فأن يُكرر ما سبق التوكيد عليه من أمر الهوية، هو ما يصرّ البعض عليه، فإن ذلك ما يجعل الكتابة فائضة عن الحاجة، في أفضل الأحوال كالحة المعنى وشحيحته- فهي لا تقدم معنى جديداً بل ولا تساهم في إعادة تشكيل المعنى المتواضع عليه. لهذا فإنه حينما يُنهى أحمد عن «الكلام الفارغ»، فإنه لا يُنهى بسبب مضمون ما يقوله، ولكن لتكرار ما قد قيل، وسُلّم به، باعتباره من الأمور المتواضع عليها.

لم تعد الهوية الفلسطينية بالأمر الرئيسي. هذه حقيقة يفشل أحمد في استيعابها، ومن ثم فإنه يظهر وكأنه ينتمي إلى عالم لم يعد ثمة وجود له. وإنه لهذا السبب يبدو وكأنه أقرب إلى شخصية ضلت طريقها من قلب رواية كُتبت قبل عشرين أو ثلاثين عاماً. وهو لو كان قد ظهر في رواية تعود إلى ذلك الوقت فإنه ما كان ليبدو شخصية تثير السخرية، وإنما التقدير والإعجاب. *إن شخصية أحمد لهي، بمعنى ما، مجاز لما* يتوجب على الكاتب الفلسطيني ألاّ يكونه، كاتباً ملتزماً بإخلاص بالهوية القومية، ولكنه فاشل تماماً فيما يتعلق بالعالم الذي يعيش فيه والتحديات التي يواجه. ونحن نعلم جيداً بأن الالتزام السياسي والإخلاص ليسا كافيين لاستيفاء مقتضيات الاستقلال الفني- المقصود بالاستقلال الفني هو «أن تختار ما لا تكتبه وما تتركه خارج النص». واختيار التهكم في هذه الرواية القصيرة سبيلاً لتجنب توكيد الهوية السياسية لهو من قبيل التعبير عن الاستقلال الفني المنشود.

خلافاً لجل الأمم في القرن العشرين لم يسع الفلسطينيون أن يسلّموا بهويتهم تسليماً يقينيّاً. ومنذ عام ١٩٤٨، العام الذي شهد اختفاء فلسطين، خضع الفلسطينيون لسيادات أجنبية وفقاً لما قدّر لكل منهم، كأفراد ومجموعات، من شروط الإقامة وإمكانيات الارتحال، وبما جعلهم على وعي دائم بوجودهم المضطرب: مأساة الماضي، انعدام اليقين في الحاضر واستحالة التكهن بشأن المستقبل، وما أملى حقيقة أن من العسير عليهم أن يمضوا نحو أي نمط من الاستقرار قبل البت في أمر هويتهم. ذلك أن مسألة الهوية فرضت نفسها على كافة أوجه الحياة الفلسطينية، الخاصة والعامة على السواء. بل كانت مسألة من الإلحاح بحيث أمست المقياس الرئيسي في قياس صلة الكتابة الفلسطينية بالواقع السياسي والاجتماعي. ومن ثم كان من الطبيعي أن يُنظر إلى الكتّاب الذين تجاهلوا مثل هذه المسألة وكأنهم يقيمون في كوكب آخر.

على أن الكتّاب الفلسطينيين أحسّوا بأن من واجبهم تمثيل الهوية الفلسطينية وتعزيزها. وحتى أولئك الذين رفضوا الزعم القائل بأن من واجب الفن تمثيل حقائق اجتماعية وسياسية، ما كان في وسعهم تجاهل مثل هذه المسألة. جبرا إبراهيم جبرا مثال ناصع على ذلك. فهذا الروائي والشاعر وكاتب المقالة المميّز، فضلاً على ترجماته لبعض روائع الأدب الإنكليزي والأميركي، جادل باستقلالية ما هو جمالي في النص الأدبي. لقد كان جبرا تلميذاً للأدب الإنكليزي نموذجياً. ولا عجب في الأمر، فلقد درس الأدب الإنكليزي في إنكلترا وشايع مدرسة «النقد الجديد»، وعنده فإن العمل الفني لا يقدّر وفقاً لنجاحه أو إخفاقه في تمثيل السياسة والمجتمع ولكن وفقاً لمزاياه الفنية. فأن يُحال عمل أدبي على الواقع، فإن هذا ما يعني تجاهل حقيقة أنه إنتاج الخيال، ومن ثم اختزال بنائه الفني *إلى مجموعة أجزاء من الحقائق، أو* حتى محض ناقلة لرسالة

سياسية أو اجتماعية. وإذا ما كان لا بد من إحالة عمل أدبي إلى مرجع ما فلتكن الإحالة إلى أعمال من الطبيعة ذاتها، إلى أسلاف وتقاليد أدبية.

هذه هي الحجة التي يمكن نسبها إلى جل أعماله، خاصة روايته الأولى «صراخ في ليل طويل». وعلى الرغم أن هذه الرواية كُتبت عام ١٩٤٦، مع ذلك فليس ثمة إحالة على الحوادث الدامية التي شهدتها فلسطين في تلك الحقبة، وفي الحقيقة فليس ثمة إحالة على أي واقع فلسطيني أو عربي ما خلا أسماء الشخصيات الروائية. فتبدو حوادث القصة وكأنها تدور في عالم غريب، بل ان تشديد الرواية على المسألة الطبقية يكشف عن تأثر مسرف بالرواية الإنجليزية. مع ذلك، وكما سبق وأشرت، فإن ما من كاتب فلسطيني استطاع تجاهل مسألة الهوية، وجبرا لم يكن استثناءً. ففي روايته الثانية «صيادون في شارع ضيّق»، وهي كُتبت بعد ١٢ عاماً على حرب عام ١٩٤٨، ثمة إحالات كافية على الواقع التاريخي ومسألة الهوية، على نحو خاص، هذا على رغم أن الرواية كُتبت أصلاً باللغة الإنكليزية، أي لمتلق، على العموم غير فلسطيني وعربي، ونشرت أولاً في لندن.

تجري رواية «صيادون في شارع ضيق» في بغداد في عقد الخمسينيات، وبطلها فلسطيني أكاديمي ومثقف، يلوح للوهلة الأولى وكأنه قد اندمج في طبقة المتعلمين والنخبة العراقية في ذلك العهد. غير أننا منذ البداية نحسّ بأنه أسير سر مثير للاضطراب. هذا السرّ هو الماضي، من حيث أنه فلسطيني. وفي لحظة غاية الدراميّة ينفجر الماضي على شكل صور صادمة: صورة القدس خلال حرب عام ٤٨، صورة بيت مدمر وصورة يد امتدت من تحت الركام، اليد هي يد خطيبة بطل الرواية. وإنه على شكل هذه الصوَر يُصار إلى الإقرار بمسألة الهوية الملحة في هذه الرواية وفي جل أعمال جبرا.

على أن مواجهة مسألة الهوية على هذا النحو لم يكن نتيجة تخلي المؤلف عن نظرته إلى الأدب، ولا كانت بفعل لحظة ضعف وعاطفية. فجبرا لم يقبل يوماً بمفهوم «الفن الملتزم»، كما أن ثمة في السرد القصصي مستوى من العقلانية كفيل بأن يدفع عنه أدنى شبه عاطفية وضعف. كل ما في الأمر أن جبرا، وشأن أي كاتب كبير، ما كان في وسعه أن يكون معدوم الصلة. جبرا في النهاية كان مؤلفاً ذا فضول معرفي لم يهن حتى آخر حياته. لقد كان دائماً متشوقاً لأن يطّلع على مدارس وأشكال فنيّة جديدة، وأن يقدّمها إلى القارئ العربي. ولا جدال في أن أجيالاً من القراء والكتّاب العرب يدينون إليه في معرفتهم للأدب الإنكليزي الحديث- تكفي الإشارة هنا إلى الدور الذي لعبته ترجمته لرواية وليم فوكنر «الصخب والعنف» في إغناء السرد القصصي العربي بتقنيات حديثة. وفي رواية «صيادون في شارع ضيق» ثمة نقاشات حارة حول علاقة الأدب بالمجتمع.

على أن ما جعل جبرا وثيق الصلة بالواقع التاريخي، ومن ثم مسألة الهوية، ليس فقط اهتمامه بما كان يطرأ على الأدب والفن، أو الجدل حول العلاقة ما بينهما والمجتمع، وإنما أيضاً حقيقة إيمانه بتلقائية الكتابة الإبداعية ومحدودية القصد، ومن ثم في استقلالية المعاني التي تظهر وتأخذ شكلاً بمعزل عن إرادة المؤلف. وأحسب أن هذه الحقيقة تنير السبيل المؤدي إلى مواجهة مسألة الهوية- فيُصار إلى الإقرار بإلحاحها من خلال ذلك الانفجار المفاجئ للصور، وعلى نحو يبيّن عجز البطل عن دفعها بعيداً عنه. بل ان هذا الانفجار ليبدو أقرب إلى صورة مجازية للنحو الذي فرض مسألة الهوية نفسها على مخيلة الكاتب الفلسطيني.

وإذا كان جبرا في تمثيله، أو إقراره بمسألة الهوية من حيث أنها تلقائية الصلة، لم يتنازل عن الاستقلال الفني، فماذا عن الكتّاب الفلسطينيين الذين اختاروا بمحض ارادتهم تمثيل الهوية- بل رأوا بأن من واجبهم أن يعززوا هذه الهوية ضد تهديدات الزوال؟ هل اضطروا للتنازل؟ هل اضطروا للاستغناء عن حقهم في «اختيار ما لا يشاءون كتابته أو ما يستبعدونه عن أعمالهم»؟

لقد كان من المتوقع في الأدب الفلسطيني بأن يكون الكاتب ذا صلة بما هو أساساً، وعموماً، واقع سياسي واجتماعي، وفي القلب من هذا الواقع مسألة الهوية. ولكن إذا ما استغنى الكاتب عن استقلاله الفني وضحى بحقه الأساسي في أن يختار ما لا يشاء كتابته، وما يحق له استبعاده عن نصّه، فإن ليس له من زعم الكتابة سوى القليل، وان ما ينتجه لا ينتمي إلى الفن أصلاً.

على أن الإصرار لأن يكون الكاتب على صلة بالحقيقة الاجتماعية والسياسية لم يؤد دوماً إلى التضحية بالاستقلال الفني. وأعمال غسان كنفاني، مجتمعة، تبيّن أنه مهما اختار الكاتب أن يكون على صلة، فإن هذه الصلة ليست بالمعيار

النهائي. كان كنفاني واحداً من الكتّاب الذين قصدت أعماله أن تصف الأوجه المتعددة للوجود الفلسطيني بعد عام ١٩٤٨. رواياته القصيرة وقصصه تعاملت بأسلوب مباشر مع الماضي والحاضر، مع الخاص والعام، وغالباً ما هدفت إلى الإجابة عن أسئلة سياسية طارئة الطبيعة. لذا فإن أعماله لا تقرّ بمسألة الهوية فحسب، وإنما أيضاً تحض على إعادة تشكيلها وتعزيزها. الفلسطينيون تحدد هويتهم حقيقة أنهم شعب ذو ماض وحاضر مشتركين وحيث لا حرية للفرد من مصير المجموع. على هذا يقع التشديد في أعماله القصصية وغير القصصية، وانطلاقاً من هذا التشديد قُرأ كنفاني ويُصار إلى قراءته- ككاتب ملتزم وظف موهبته في خدمة القضية الفلسطينية. ولا إجحاف كبير في مثل هذا القراءة، غير أنها تفشل في تفسير سرّ دوام أعماله.

لعل واحدة من أدقّ الملاحظات التي قيلت بشأن كنفاني، أنه كان كاتباً محترفاً- الاحتراف هنا لا يعني أنه كان يحصّل رزقه من الكتابة وإنما فهم بأن الكتابة لهي حرفة بحدّ ذاتها. ومنذ حياته المبكرة ككاتب، أظهر كنفاني نضجاً في الأسلوب لا يُكتسب غالباً إلا من خلال خبرة في الكتابة طويلة. فقد أظهر في طريقة السرد، المعجم اللغوي، وعلامات الوقف، درجة من الرصانة وإحساساً بالتوازن بما كان نتيجته حكايات مشغولة بحرفة لا يسع المهتم بالكتابة الحسنة إلا أن يقدّرها القدر الذي تستحق. ولا شك بأن كنفاني كان ذلك الكاتب الذي آمن بأن الصلة السياسية ذات حق لا ينكر على الكاتب الفلسطيني. غير أنه كان في دخيلة نفسه يدرك جيداً بأن ثمة حدوداً لمثل هذا الحق، وأن حرية «أن تختار ما لا تكتب، وما تستبعد عن النص»، أمر لا غنى عنه. لقد كان يدرك بأن ليس من الكافي أن تكون على صلة سياسية واجتماعية، ومن هنا إقباله المبكر، والمسرف أحياناً، على التجديد في السرد- استخدام تقنيات جديدة وراديكالية للسرد. وإذا ما عاد فضل تقديم فوكنر إلى العربية إلى جبرا، خاصة من خلال ترجمته الرائعة لرواية «الصخب والعنف»، فإن سبق الاستخدام لتقنية السرد متعدد المستويات يعود إلى كنفاني. هذا الاستخدام المبكر لأسلوب مغرق في حداثته كان لا بد وأن يقلل من شأن الرسالة السياسية المقصودة، مع ذلك فإن كنفاني لم يتوان عن الإقدام عليه. ولا أخفق كنفاني في أن يتبيّن وجه اللعب في الفن. فلقد أدرك جيداً بأن في ملكوت الخيال، يحق للمرء أن يأتي من الأمور ما لا يسعه إتيانه في الواقع- أن يلعب، بكلمات أخرى. فروايته السيكولوجية «الشيء»، وبعض مقالاته الهجائية القصيرة، ومسرحياته ذات الاستدارة الميتافيزيقية والفانتازية، وكلها كُتبت خلال انضوائه في العمل السياسي، تدل على استعداد للاستغراق في الوجه اللعبيّ للفن.

لقد تعامل جبرا وكنفاني، وعموم جيلهما من الكتّاب الفلسطينيين، مع مسألة الهوية بقدر كبير من النجاح، فأكدوا ما كان ثمة حاجة للتوكيد عليه. غير أننا اليوم حينما نعود إليهم لا نعود في سبيل ما أكدوا عليه من أمر الهوية السياسية وإنما لمظاهر الاستقلال الفني التي تمد أعمالهم بأسباب الدوام. وما إنجازاتهم إلا لتتمثل في حقيقة وثوق صلتهم اليوم بقدر وثوق صلتهم في الأمس، وإن كان وثوق اليوم نتيجة مظاهر الاستقلال الفني وليس الولاء السياسي والاجتماعي. غنيّ عن الإضافة بأن الاستقلال الفني ليس قيمة مجردة، أو مطلقة، وإنما ثقافية واجتماعية يُصار إلى اكتسابها من خلال الأجيال اللاحقة. فالاستقلال الفني هو ذاك الذي يمدّ العمل الفني بأسباب الدوام وما يؤسس في النهاية التراث الذي تنهل منه، أو على الأقل، تعتمد عليه الأجيال اللاحقة. إنه ما يجعل عالم اليوم أغنى مما كان عليه عالم الأمس.

وكما سبق وأشرت فإن اللجوء إلى فن التهكم في هذه الرواية القصيرة لهو تعبير عن استقلال فنيّ- اختيار عدم توكيد الهوية، بفعل انعدام الحاجة إلى توكيد كهذا. وهذا ما يقودني إلى الكلام على دواعي نشر هذه الرواية في كتاب مشترك مع الكاتب الإسرائيلي إتغار كيريت (وقد نشرت «يوم عَطِشَ الوحش» إلى جانب مجموعة من قصص كيريت في كتاب واحد صدر مؤخراً باللغة الانكليزية عن دار «ديفيد بول» في لندن). ولا شك بأن ثمة دواعٍ سياسية طارئة لمثل هذا التعاون الفني. فكلانا، أنا وكيريت، منضوٍ في حركة السلام العربية- الإسرائيلية، وشأن كل الناشطين في هذه الحركة كان فشل مفاوضات «كامب ديفيد» في صيف عام ٢٠٠٠، ومن ثم اندلاع الانتفاضة الثانية فضلاً على وصول شارون إلى السلطة وغرق إسرائيل والمناطق الفلسطينية في دائرة من العنف العبثيّ، ما أثار إحباطنا وبما حضّنا على ضرورة تعاون من نوع آخر، تعاون كتّاب وفنانين، ومن هنا كانت فكرة هذا الكتاب.

على أن الدافع الأساسي يعود إلى ما هو أعمق من التحولات

السياسية الطارئة، مريعة كما هي عليه هذه التحولات. إنه دافع الاستقلال الفني الذي يعفينا من الخضوع إلى ما سبق وعمل عليه الجيل السابق من الكتّاب الفلسطينيين والإسرائيليين. فالسرد في قصص كيريت، فضلاً عن العديد من الشخصيات، لا ينطلق من التسليم بأولوية الهوية القومية، تعيين الهوية الإسرائيلية وتعزيزها، وإنما من منطلق أن مثل هذه المسألة استوفت حاجتها من الاهتمام. جدير بالإضافة أن مسألة الهوية شغلت من الأهمية في السرد الإسرائيلي ما شغلته في الأدب الفلسطيني، وإن هناك اليوم جيلاً، بل ثقافة بأكملها، تلك التي تُعرف بـ«ما بعد الصهيونية»، تسعى إلى تعريف للذات يتجاوز، وإن ليس بالضرورة يدحض أو يلغي، تعريف الأيديولوجية الصهيونية. وقصص كيريت إنما تنتمي إلى هذه الثقافة حتى وإن لم يقصد الكاتب نسب قصصه إليها. و«ما بعد الصهيونية» لا تتمثل في مجموعة كتّاب وأعمال فكرية وفنية وإنما بمناخ جديد طرأ على إسرائيل في غضون العقدين الأخيرين وصير إلى التفاؤل بإمكانية تكريسه عشية المفاوضات الإسرائيلية الفلسطينية. والحق فإن «ما بعد الصهيونية»، ومن حيث قصد دعاتها أم لم يقصدوا، ترُهص ليس فقط للمجتمع الثقافة الإسرائيلية بعد أيديولوجية الدولة الصهيونية، وإنما للمنطقة بعد الصراع العربي الإسرائيلي، أي لـ«*ما بعد الصراع العربي الإسرائيلي*»، إذا جاز التعبير. وكتاب «بلوز غزة» إنما ينتمي إلى هذه الثقافة، ثقافة ما بعد الصراع، وما كان تجسّد في ظهور حركة سلام عربية إسرائيلية يلعب الفلسطينيون اليوم فيها دوراً مشرّفاً. أما العنف الصادر عن الطرفين فهو، وعلى ضراوته وخطر ديمومته، من *العبثية* ما يجعله فاقد التبرير.

- ثانياً النص:

ا

كنت أحب الإصغاء إلى احمد.

كنت أحب الإصغاء إلى احمد كثيراً، خاصة بعدما أتناول قرص «راهبينول».

وكان أحمد يقول أشياء تجعلني أوقن بأنني إذا لم أرحل عن هذا البلد فإنني سأصاب بالجنون لا محالة.

خذ على سبيل المثال تلك المرة حينما جعل يخبرني بمبلغ تدهور الأمور. فهو كان على يقين تام بأن حرباً شاملة لا بد وأن تنشب في المنطقة. لكنه حينما أحسّ بأثر ما كان يقوله عليّ، سارع إلى الزعم بأن كل شيء سيكون على ما يرام بعد وقوع تلك الحرب التي لا مهرب من وقوعها.

«فقط انتظر قليلاً حتى نفرغ من هذه الحرب!» قال محاولاً طمأنتي.

«ولكن متى سيحصل كل ذلك؟ متى ستستقر الأمور على خير ما يُرام؟» سألت، ولم أكن أقلّ قلقاً.

«لا أظن أن الأمر سيحتاج إلى أكثر من عشرين، أو ربما، ثلاثين عاماً!» ردّ بهدوء وثقة.

«ثلاثون عاماً؟» هتفت بهلع.

«على الأكثر!»

«على الأكثر!» رددت قوله، موقناً بأنني إذا لم أغادر هذا البلد سأصير مجنوناً لا محالة.

وكنت في الحقيقة قد قمت ببعض الإجراءات في سبيل دخول ألمانيا. غير أن الأمر، ولسوء حظي، لم يكن مضموناً.

اا

«بات دخول ألمانيا مستحيلاً على حَمَلة هذه الوثيقة!» قال لي صاحب مكتب لمعاملات السفر. رغم ذلك فلقد طمأنني بلهجة ملؤها الثقة بأنه سيحصل لي على تأشيرة دخول لقاء مبلغ خمسين ألف ليرة. داخلني إحساس فوري بأنه نصّاب، غير أنني أودعته وثيقة سفري ونقدته المبلغ المطلوب. ولم تراودني الجرأة لإبداء الشك في وعده المزعوم، إلاّ حينما رأيته يدس حزمة الأموال النقدية في جيب سترته الداخلية. عندها لم أتمالك نفسي فسارعت إلى التساؤل بأنه إذا ما كان من المستحيل على أمثالي الحصول على تأشيرة دخول إلى ألمانيا فكيف سيفلح هو في الحصول عليها.

كان في نبرة صوتي تردد وارتياب ما كان في وسعه تجاهلهما. حدّق فيّ طويلاً من دون أن ينطق بكلمة، وبنظرة تنمّ عن عزم وتصميم عمد إلى إخراج حزمة النقود من جيبه، وألقاها أمامي.

«إذا كنت لا تثق بي فمن الأفضل لك أن تبحث عن وكالة سفر أخرى.» قال بنبرة صارمة، مشدداً على كلمة «وكالة»، ثم أشاح بوجهه جانباً وكأنما لكي يُفهمني بأن اجتماعنا قد انتهى، وبأن لا جدوى من محاولتي ثنيه عن قراره النهائي ذاك.

الآن بت على يقين لا يتزعزع بأن الرجل نصّاب بالفعل، غير أن نفسي لم تطاوعني على الانسحاب، وهو ما كان ينبغي عليّ أن أفعله، مُهنّئاً نفسي على النجاة من براثن وكيل تأشيرات

دخول وهميّة. ولكن كان في أدائه المسرحي ما أثار إعجابي. ولطالما أحسست بالضعف أمام هذا النوع من البشر. إلى ذلك فإن الرجل قد منحني الأمل الوحيد بإمكانية العثور على سبيل للرحيل عن هذا البلد. ولبثت جالساً هناك محاولاً إصلاح الأمور. وبصوت معتذر، متلعثم، جعلت أوضح له براءة مقصدي. وبدا الرجل وكأنه كان يتوقع سماع مثل هذا الكلام بالذات. إذ ردّ على الفور، وبصوت الواثق، بأنه يدير مكتباً محترماً، وانه ما كان ليضحي بمصلحته وسمعته في سبيل مبلغ تافه الشأن كالمبلغ الذي نقدته إياه. وجعل يُقسم بقبر أبيه وحياة زوجته وأولاده بأن نصف هذا المبلغ سيذهب إلى جيوب موظفي السفارة الألمانية في قبرص، وان النصف الآخر سيكون لقاء تكاليف رحلته إلى هناك. وأحسست بالشفقة تجاهه وكدت أن أعده بأنه ما أن يحصل لي على التأشيرة المطلوبة فإنني سأعطيه مبلغاً مكافئاً. غير أنني اكتفيت، ولحسن حظي، بأن اعتذر له من جديد على سوء تقديري له وشكّي. ثم استدركت قائلاً بأننا نعيش في زمن وسخ، وأن من الصعب على المرء أن يثق بالناس، بل وبأقرب المقربين منهم إليه. وفكرت أن من المتعين عليّ ذرف القليل من الدموع، بيد أن الدموع لم تستجب لرغبتي.

وعدت أقول بأن الناس فقدت الشرف وأن الدنيا صارت حقيرة بالفعل.

هزّ رأسه موافقاً. ثم متشجعاً بنبرة اعتذاري، أقبل على التقاط حزمة النقود وأودعها في جيب سترته الداخلية (في حركة أثارت يقظتي مرة ثانية) وانبرى يخبرني عن عدد التأشيرات التي تمكن من الحصول عليها في غضون الأعوام القليلة الماضية.

«هل تذكر فلاناً ابن فلان الذي كان يعمل في مصلحة البريد؟»

لم أتذكر فلاناً هذا. في الحقيقة لم أكن أعرفه، غير أنني هززت رأسي بالإيجاب.

«إنه الآن في أستراليا!» قال بلهجة المنتصر، «وهل تعرف علاّناً ابن علاّن الذي كان يمتلك بسطة خضار في السوق؟»

لم أكن أعرفه أيضاً، غير أنني هززت رأسي بالإيجاب.

«العام الماضي حصلت له على فيزا إلى النمسا! وأنظر إليه الآن! أنظر إلى أهله! أقسم بأعز ما في حياتي، وصدقني في حياتي الكثير مما ومن أُعز، إنه يحوّل لهم ما لا يقلّ عن مبلغ ألف دولار شهرياً!» قال وابتسامة انتصار كبيرة على وجهه.

كنت اعلم بأنه كان يكذب. غير أنني كنت احب الإصغاء إلى الكاذبين.

III

احمد لم يكن كاذباً. غير انه كان يقول كلاماً اشدّ إثارة للجنون من الكذب.

وكنت احب الإصغاء إليه.

كنت بالفعل أحب الإصغاء إلى أحمد. وما أن خرجت من مكتب السفريات حتى ازدردت قرص راهبينول ويممت شطر المقهى أملاً بمجالسته. كنت بأمس الحاجة إلى سماع كلامه المعهود. وكنت على يقين بأن ما سيتفوّه به سيجعلني أحسّ بأن وثوقي بذلك النصاب لقاء أمل واهٍ بالرحيل مجازفة لها ما يبررها.

«إن الوضع مريب للغاية!» قال لي أحمد فجأة.

«أي وضع؟» سألته ببلاهة.

«المفاوضات الفلسطينية الأميركية طبعا» ردّ بهدوء وثقة.

«هاه!»

«هاه ماذا؟ يجب أن نحترس!» قال مؤكداً بهزة من رأسه، «هذا الـ.. عرفات لا يُؤمَن له جانب. يكفي أن يبتسم له الأميركيون حتى يبيع الانتفاضة ويبيع كل شيء ويركض وراءهم.»

«أهذا ما ترى؟»

«آه، نعم!» قال بنبرة تأكيد، «يجب أن نُبقي عيوننا مفتوحة عليه وإلا غافلنا وذهب معهم!»

ووعدت أحمد بأنني سأحرص على إبقاء عينيّ مفتوحتين على عرفات. غير انه لم يبد ترحيباً بوعدي هذا. وفي الحقيقة فقد رماني بنظرة امتعاض، وكأنما لم يعجبه تدخلي في شأن يخصهما وحدهما، هو وعرفات. وكان أحمد، وشأن جلّ أعضاء «فتح» الذين كنت أعرفهم، لا يطيق سماع كلمة واحدة من الآخرين ضد عرفات. أما هو فإنه ما كان ليبدد أدنى فرصة سانحة لكي يتهمه أبشع التهم ويكيل له الشتائم.

«وماذا تتوقع من رجل كان خاله الحاج أمين الحسيني؟ ألاّ يقولون بأن الأبناء للأخوال؟» قال لي مرة، بعدما صرح عرفات بأنه مستعد للتخلي عن أسلوب العنف المسلح.

كنا جالسيّن في المقهى الذي اعتدنا ارتياده منذ تعارفنا. وكان صاحب المقهى لا يحب حضورنا، إلاّ انه كان يحاول دائماً تجاهلنا. لم يكن الرجل يحبّ الفلسطينيين، ولكنه لم يحبّ المشاكل أيضاً.

«ماذا تتوقع بعد ذلك؟» سأل أحمد فجأة. وكان غالباً ما يسأل أسئلة مفاجئة.

«هاه؟» همهمت حاثاً إياه على الكلام.

«إن الوضع مريب للغاية.» قال من جديد ثم شرع يخبرني بأمر المسرحية التي يعمل على إنتاجها.

«وعما هي هذه المسرحية؟» قاطعته متصنعاً البلاهة.

«عما هي هذه المسرحية؟ وعما تظن؟» سأل بنبرة استهجان وكأنه ما كان يتوقع أن يبدر هذا السؤال عني أنا بالتحديد.

«عن شعبنا، عن قضيتنا العادلة بالطبع!» أجاب كمن يؤكد واحدة من بدائه الحياة.

«ماذا؟ مسرحية أخرى عن قضيتنا العادلة؟» هتفت باحتجاج مشدداً على كلمة «قضيتنا».

«نعم، ولكن هذه ستعجبك كثيراً!» قال بصوت المُغتبط.

ونظرت إليه متسائلاً.

«لن تصدق!» قال بذاك الصوت المختنق اغتباطاً.

«سأصدق!» أكدت له بالصوت الأبله نفسه.

«أصغ إليّ جيداً، إذاً، إنها «أم سعد»!» ونظر إلي نظرة من يتوقع مني أن أرقص طرباً.

«أم سعد؟!»

«نعم» وأضاءت وجهه ابتسامة كبيرة.

«تقصد رواية غسان كنفاني؟»

«نعم!» قال مؤكداً، «وأنا اعرف كم انك تحب غسان كنفاني»

«أحب غسان كنفاني، لكنني لا أحب هذه الرواية!» علقت بصوت اقرب إلى التمتمة.

«ماذا؟» هتف باحتجاج.

«نعم، هذه أسوأ رواياته!»

نظر إليّ محتاراً. وبدا وكأنه يشاء أن يقول شيئاً مهماً، غير انه عدل مؤثراً الصمت، وقد استولت عليه الخيبة. ثم أشاح بعلامة يأس مني. وداهمني إحساس بالندم لأنني خيبّت أمله. وحاولت أن أطيّب خاطره ببعض ما أسعفتني به الكياسة من كلمات. وقلت له بأن الناس قد ملّت من هذا الكلام، وإننا يجب أن نبحث عن لغة مخاطبة جديدة.

وحدقَ في كمن يتوقع مني أن أوضح ما قصدته بحكاية «اللغة الجديدة» تلك، أو أن أُعطيه مثالاً. غير أنني لم أتمكن من إضافة كلمة واحدة. وكنت في الحقيقة قد التقطت هذه العبارة من مقالة تقريظ نقدية لمجموعة شعرية صدرت حديثاً. وكانت هذه هي العبارة الوحيدة التي فهمتها من المقالة كلها. غير أنني كنت أكره الاسترسال أيضاً، وغالباً ما ألفيتني أكف عن الكلام قبل أن أُتمّ ما كنت بصدد قوله. كنت فجأة أحسَ بالسأم من الكلام، فأصمت. وكان ذلك ما يثير إزعاج أحمد.

«المشكلة انك سوريالي!» قال بنبرة مريرة.

«سوريالي؟»

«نعم! سوريالي!» قال بنبرة تصميم كمن يستعد لخوض نقاش جديّ، «ويجب أن تعلم أن السوريالية لا تتوافق مع هذه المرحلة من قضيتنا!»

«أهذا ما ترى؟»

«الواقعية هي الأسلوب الملائم لنا!»

قال وصمت منتظراً رديّ.

«لكنني لست سوريالياً، أنا واقعي، أنا، في الحقيقة، واقعي جداً»

«واقعيٌ أنت؟ هاه» وهزّ رأسه باستنكار، «وماذا عن تلك القصة التي كتبتها قبل أيام؟ رجل يلتقي بامرأة من المريخ يعشقها وتعشقه ثم تأخذه معها إلى بلادها! أي هراء هذا؟»

«وما العيب في ذلك؟» قلت ورحت أحرك فنجان القهوة كمن يستعد لجولة تبصير.

وتمتم بكلمات مفادها بأنني مسطّل، وبأن الكلام معي عبث بعبث. وهبّ واقفاً ومضى.

IV

كنت أعرف بأنه سيعود.

سيعود! قلت لنفسي.

كان لا بد له أن يعود لكي يخبرني المزيد عن تلك المسرحية التي تعرض لقضيتنا العادلة، أو أي شيء من هذا القبيل. ولم يكن في وسعه الحديث عن أمر كهذا مع أحد سواي. وكان الآخرون، كلما حدثهم بهذا الشأن، يسارعون الى الانفضاض عنه، أو يصغون إليه لوقت قصير، ثم يشرعون في التأفف والاحتجاج: «ألن تخلصنا من هذا الكلام الفارغ؟»

وتمنيت أن يعود. وأردت أن أصغي إليه.

كنت أحب الإصغاء إلى احمد. وكان احمد متسامحاً معي وكريماً، وكثيراً ما كان يمدّ لي يد العون ويخرجني من محن مالية ما برحت أعاني منها. وكان احمد مرتاحاً مادياً. كان يحصل على مرتب من «التنظيم» وآخر من «جهاز الأمن المركزي». وفي تلك الأيام كان في وسع المرء أن ينتمي إلى

جهازين مختلفين، أو حتى ثلاثة إذا كان ذكياً كفاية. وكنت أعرف من الناس ممن كانوا ينتمون إلى ثلاثة أحزاب مختلفة، وإلى جهازين من أجهزة كل من هذه الأحزاب. كانت الرزق وفيراً، في تلك الأيام. وأحمد كان يحب الأموال، ولحسن طالعه كان شقيقاه يُغدقان عليه بالحوالات المصرفية. وكانا قد سافرا إلى أميركا، منذ أعوام عديدة، ولبث هو مقيماً مع والدته في المخيم.

كان احمد يحصل على الكثير من النقود. وكان يعتني بوالدته. غير أن والدته لم تكن راضية عنه أبداً. وكثيراً ما كانت تتشاجر معه وتتهمه بقلة الفائدة والكسل. وكان يأتيني من وقت إلى آخر مهموماً، ويبادرني على الفور، قائلاً: «أن القضية تمرّ بواحدة من أحلك مراحلها!»

وكنت أدرك بأنه لا بد وقد تشاجر مع والدته، وأنها اتهمته بقلة الفائدة والتبطّل. ومرة سألته لماذا لا يرتاح منها. إلاّ انه قال لي بأنه لا يستطيع فعل ذلك لأنه يحبها ولا يمكنه أن يتصوّر وجود العالم من دون وجودها أو وجود لسانها الطويل.

٧

كان أحمد يحصل على الكثير من النقود.

وكان أحمد يحب النقود كثيراً. وقبل شهرين فقط كان قد اتفق مع أبي شيفان، الأمين العام لـ«حزب التحرير الكردستاني»، لكي يصدر له نشرة سياسية تنطق باسم الحزب. كان أبو شيفان ممعناً في البحث عن شخص أهل لتولي مهمة إصدار النشرة الموعودة، فلم يجد خيراً من احمد.

في البدء فوجئ أحمد بالطلب. صحيح أنه كان يشتغل في إعلام «التنظيم»، وكان يشرف على إصدار نشرات وبيانات كثيرة، ولكنه لم يحدث له أن أصدّر نشرة باللغة الكردية. وما الذي يعرف هو عن الكردية؟ احتار أحمد في أمر أبي شيفان هذا. لماذا هو بالذات؟ ثم لماذا يريد الرجل إصدار نشرة وعدد أعضاء حزبه لا يتجاوز السبعة أو الثمانية. على الأقل كان هذا عدد الأعضاء المقيمين في قاعدة الحزب في المخيم.

«إنها ليست للأعضاء في قطاع لبنان.» قال أبو شيفان بصوت خافت كمن يسرُ بسر خطير، «إنها للرفاق هناك!»

«هناك أين؟» سأل احمد بصوت خافت، مقلداً أبا شيفان.

«كردستان طبعاً!»

«وكم عدد الرفاق في كردستان؟» سأل أحمد بالصوت الخافت نفسه.

ونظر أبو شيفان اليه نظرة تشي بأن هذا سرُ ما كان ليفشيه لأمه التي ولدته.

«همّا» همّهم احمد وأومأ بعلامة الفهم. غير أنه ما انفك يشك بأن يكون «حزب التحرير الكردستاني» في قطاع كردستان أكثر عدداً منه في قطاع لبنان.

ولكن ما شأنه هو وعدد أعضاء «حزب التحرير الكردستاني»؟ فكر أحمد، وحلّل. المهم الحصول على المزيد من النقود! فلقد تراءت له هذه فرصة سانحة للحصول على مبلغ من النقود إضافي. وكان احمد يحب النقود. وكان بعض الناس يشيعون بأن عنده في البنك نصف مليون دولار. وكانت هذه مناسبة لزيادة ذلك المبلغ، مقابل نشرة بالكردية أو التركية، فلِمَ لا؟

غير أن الشك في سهولة اغتنام هذه الفرصة، جعل يتسرب إلى نفسه. فلقد كان يعلم بأن أبا شيفان رجلاً بخيلاً للغاية. وكان يُشاع عنه بأنه لا يدفع رواتب أعضاء حزبه إلاّ بشق الأنفس. بل وقيل بأن الرجل كان يسرق تموين الحزب الذي كان يحصل عليه من «فتح». وكانت «فتح»، في تلك الأيام، تزوّد كل من هبّ ودب بالأموال والتموين.

كان ابو شيفان يسرق التموين، يأخذه إلى بيته أو يبيعه في السوق. وكان أعضاء حزبه يلبثون في القاعدة يتضورون جوعاً، ويكركرون بالكردية، يشتمون، على الأرجح، سوء طالعهم الذي أتى بهم من جبال كردستان إلى هذه الأرض المقطوعة.

وزادت حيرة أحمد في أمر أبي شيفان هذا. فلماذا يريد رجل بخيل مثله أن يصرف قرشاً واحداً على نشرة ستنتهي إلى الاستخدام في لفّ سندويتشات الفلافل؟ كانت النشرات العربية التي تصدر لا تُقرأ، فما بالك بنشرة كردية؟ وكان احمد يعرف ان جُل البيانات والنشرات التي تصدر، غالباً ما تنتهي كأوراق للفّ سندويتشات الفلافل. وكان كثيراً ما يبدي الاسف لان «الجماهير»، على ما كان يسمي الناس، لا تقرأ هذه المطبوعات فتتعلم طبيعة المرحلة التي تمرّ بها قضيتنا.

كان أحمد يقول هذا الكلام ويهزّ رأسه أسفاً.

وكنت أحب الإصغاء إليه.

«يجب أن نصدر نشرة ناطقة باسم الحزب مهما كلفّ الثمن!» قال أبو شيفان فجأة، ثم أضاف بعد تردد: «أتعرف ما يقوله لينين؟»

«وما الذي يقوله لينين؟» سأل احمد بفتور.

«لا بد للحزب الثوري من جريدة سياسية!»

«هاه!» قال أحمد، ولم يكن يعرف إذا ما كان لينين قد قال مثل هذا الكلام أم لا. ولم يكن يحفل بالأمر. وما شأنه هو بما قاله وما لم يقله لينين؟ في الحقيقة فان أحمد لم يكن يحب أياً من لينين أو كارل ماركس. كانا ملحديّن، أما هو فكان يرى بأن على المرء ألاّ يضع ثقته في أولئك الذين لا يؤمنون بالله. لكنه الآن كان مستعداً لان يصرف النظر عن هذه المسألة. المهم في الأمر أن أبا شيفان قد صرّح بأنه يريد نشرة بأي ثمن. وهذه هي العبارة التي أحيت الأمل في نفس أحمد بإمكانية الحصول على مبلغ جيد.

«مهما كلف الثمن؟» ردّد احمد عبارة أبي شيفان بتساؤل.

«مهما كلف الثمن!» أكدّ أبو شيفان.

فسارع احمد الى اغتنام الفرصة وطلب منه مبلغ أربعين ألف ليرة على الحساب.

«أربعون ألفاً؟» هتف أبو شيفان بهلع.

«هاه!» رد أحمد، من دون أن يرف له جفن.

«أربعون؟» كرر أبو شيفان الرقم وكأنما لكي يتأكد بأن لم يصب بالصمم بعد. ولربما تمنى لو أنه قد أصيب بالصمم فعلاً، وأن المبلغ المطلوب أقل من ذلك بكثير. ولكنه سرعان ما أذعن إلى حقيقة أن سمعه ما زال سليماً تماماً، ومدّ يده إلى جيبه مخرجاً مبلغاً لا يزيد عن الثلاثة آلاف، مقسماً بشرف أبيه بأنه لا يملك سواه. غير أن أحمد لبث يحدق في وجهه بنظرة تصميم ولسان حاله يقول: «أما الأربعون ألفاً أو لا جريدة ثورية!»

وكانا، أحمد وأبو شيفان، جالسيّن في المقهى، في ذلك المقهى الذي لا يحب صاحبه الغرباء.

وأيقن أبو شيفان بأن لا طائل من المراوغة. وجعل يدس يده في جيوب ملابسه، مخرجاً خمسة آلاف من جيب البنطال وخمسة من جيب السترة الداخلي وهكذا. فيما سارع أحمد إلى التقاط لفافات النقود ودسّها في جيوب فيلده الكبير، وكأنما خوفاً من أن يغيّر أبو شيفان رأيه.

كان احمد يرتدي هذا الفيلد دائماً. وكان ارتداؤه له بمثابة علامة على انهماكه في العمل في سبيل القضية. وكانت جيوب الفيلد محشوة دائماً بالبيانات والنشرات. الآن صار فيها أربعون ألف ليرة أيضاً. وكان أحمد يحب النقود كثيراً. كان يحب النقود ولم يكن ينفق الكثير. لكنه كان يرتدي هذا الفيلد العتيق دائما، ليس من باب البخل وإنما لأنه الزيّ الأنسب لمن يعمل في سبيل القضية، عموماً، وفي هذه المرحلة بالذات، أو هذا ما كان يقوله كلما سألته عن سرّ تمسكه بهذا الفيلد العتيق.

وكنت أحب الإصغاء إلى أحمد.

ولم يكن احمد مضناً تجاهي.

كان في الحقيقة متسامحاً وكريماً، وكان ينتشلني من محني المادية، وغالباً ما ألفيتني في محن مادية. كنت أنفق الكثير من النقود على أقراص الراهبينول. لم أكن أستطيع العيش من دونها وكانت باهظة الثمن. وكان سليم العراقي يحضرها لي، وكان عنده أنواع كثيرة من الأقراص وبعض الكميات من الهيروين. وكان سليم يعطف عليّ أحياناً فيعطيني أقراصاً من غير مقابل. غير أنه هو نفسه كان مدمناً، وكان في عوز دائم إلى النقود لكي يبتاع ما يحتاجه. وكانت قيمة الراتب الذي يحصل عليه من «التنظيم» في انحدار دائم بسبب هبوط قيمة الليرة اللبنانية المتواصل. وما كان يشتريه بألف ليرة في أسبوع كان يكلف ألفين في الأسبوع التالي. وقد حاول سليم أن يعوض عن تدهور قيمة راتبه بالسطو. وجعل يسطو على بيوت المسؤولين. وكان يعتبر الأمر مشروعاً.

«أخوات الـ.. يقبضون بالدولار ويدفعون لنا بالليرة اللبنانية!» قال لي آخر مرة رأيته فيها، مبرراً سطوه على بيت أبي عمر. وكان أبو عمر المسؤول التنظيمي، غير أنه كان صديقه أيضاً.

ولأيام جعل أبو عمر ومرافقوه يتعقبون سليماً محاولين استعادة الفيديو والتلفاز اللذين سرقهما من منزل أبي عمر.

وكان سليم قد تسلل إلى بيت أبي عمر خلال غياب هذا في مهمة سرية. هذا ما قاله الناس في حينها. وكان أبو عمر غالباً ما يغيب في مهمات سرية يتوقف عليها مصير قضيتنا العادلة، على ما كان الناس يزعمون. غير أن بعض الناس كانوا يقولون بأنه كان يذهب لقضاء بضعة أيام في حضن عشيقته. وأن عشيقته هذه كانت بالأصل عاهرة، وأن أبو عمر اشترى لها شقة محترمة، وأمرها بعدم ممارسة الدعارة بعد ذلك.

وكان الناس يقولون أشياء كثيرة.

VI

«قُل لصديقك الحشّاش بأنني حينما اقبض عليه سأقدمه إلى محاكمة عسكريّة!» قال لي أبو عمر بعد يومين من حادثة السرقة.

«قلْ لصديقك بأنه سيُحاكم محاكمة عسكرية!» عاد أبو عمر يهدد خلال التحقيق معي.

وكان مرافقوه قد رأوني في المخيم، وكانوا يعلمون بأنني صديق سليم. تحلقوا حولي على الفور وراحوا يسألوني عن مكانه غير أنني لم اكن اعرف. لم يصدقونني، وركلني أحدهم، ثم إنهم أمسكوا بي وجرّوني إلى مكتب أبي عمر بغية استجوابي بشكل مضبوط.

«أنت تعرف اكثر مما تقول..» قال لي أبو عمر بلهجة وشت بخبرة واسعة في استجواب عملاء الموساد.

نعم كنت أعرف أكثر مما كنت أقول. وكان النعاس قد استولى علي، ولم أسمع نصف الأسئلة التي راح يمطرني بها. وحينما لاحظ الرجل بأنني كدت أكبو ظن بأنني كنت مُعبّأ الرأس.

«هذا خالص!» قال وأشار إلى مرافقيه بأن يسحبونني من أمامه.

وسمعته يصرخ: «قل لصديقك الحشاش بأنني سأقدمه إلى محاكمة عسكرية!»

ولم أسمع بأخبار سليم لبضعة أسابيع، أو ربما لبضعة أيام. لا أدري! فلقد اختلطت علي الأمور. وكنت قد أسرفت في تناول الأقراص بما جعل ذاكرتي نهباً للنسيان. وكان القلق قد استبد بيّ خوفاً من اختفاء سليم إلى الأبد، وكان مصدر حصولي الوحيد على تلك الأقراص. أين سأحصل على مموّل جديد، تساءلت بهلع كبير، ثم إنني أكره التعرّف إلى ناس جدد. في الحقيقة فإنني لطالما ظننت بأنني كنت أعرف من الناس أكثر مما أريد. ولقد ضقت ذرعاً بمعظم الذين كنت أعرفهم، وكثيراً ما سعيت إلى التخلص من معرفة شخص أو اثنين، فما بالك بالتعرف على بشرٍ جدد؟

لا، وألف لا! حدثت نفسي وأقبلت على أحمد أرجوه بأن يستفسر لي عن مصير سليم. أردت أن أطمئن إلى أن جماعة أبي عمر لم يقبضوا عليه. وكنت أخشى بأنهم إذا ما امسكوا به فإنهم سيقضون عليه لا محالة.

«وما لك وهذا العراقيّ الحشّاش؟» سألني احمد بنبرة انزعاج.

«إنه صديقي.»

«صديقك؟ أتظن أن هؤلاء الناس يعرفون معنى الصداقة؟» انبرى احمد هازئاً. «أقول لك أن هذه الثورة قد خلقت من الأوبئة ما يجعل الواحد ييأس من تحقق أدنى نصر.»

تحقيق نصر! وهل لديك أدنى أمل بتحقق النصر؟ كدت أن أسأله، غير أنني لذت بالصمت مقاوماً رغبة ساحقة في الانفجار بالضحك. فلم أشأ إغضابه فيحجم عن الاستفسار عن مصير سليم.

«الأطفال يستشهدون في الانتفاضة والثورة تعشعش بمثل هذه الحثالة. أهذا كلام هذا؟» عاد أحمد يقول بنبرة تأفف غاضبة، «وريك الوكيل انهم يأتوننا من كل مكان، أفاقون ومجرمون وحثالة بشرية! ومن تظن السبب في كل ذلك؟»

كنت اعرف بالضبط من يقصد، غير أنني لم أشأ إفساد متعته الشخصية في ذكر الاسم المقصود بنفسه.

«انه الكارثة النقّالة، الجالس في تونس اليوم يحاور الأميركيين!» قال أحمد بعد قليل.

وكان أحمد كثيراً ما ينعت ياسر عرفات بـ«الكارثة النقّالة». وفي إحدى المرات قال لي: «أتعرف يا باسم- وكان ينادني باسماً، رغم إن اسمي ليس باسماً- هناك كارثتان في تاريخ شعبنا: نكبة عام ١٩٤٨، والكارثة النقّالة عرفات.»

وعلى نحو أوتوماتيكي مضى يشتم عرفات وكل من خطر بباله! ولم يهدأ إلاّ بعدما أقسم لي بأنه سيقطع لسانه إذا لم يبع عرفات كل شيء ويركض وراء الأميركيين. وتخيلت أحمد وقد صنع ذلك فعلاً. تخيلته بعد انقضاء أعوام وقد تبيّن أن عرفات لم يبع كل شيء ويجري وراء الأميركيين، تخيلته، يخرج لسانه ويقطعه أمام الناس وفاء بقسمه.

ومدّ احمد يده إلى فنجان القهوة واخذ رشفة طويلة.

وجعلت أقاوم الرغبة المتصاعدة في الانفجار ضحكاً، وقلت لنفسي بأنني أحب الإصغاء لأحمد.

وكنّا جالسين في المقهى الذي كان صاحبه يكره الفلسطينيين يتمنى لو أن الأرض تنشق وتبتلعهم جميعاً.

وانبسطت أسارير احمد فجأة، واعترى الحبور صوته وهو يخبرني بأمر المسرحية. وقال لي بأن فكرة رائعة خطرت إلى باله الآن بالضبط.

«الآن بالضبط؟» سألته مستغرباً، وكدت أن أضيف بأنني لم أحسب أن الكلام على عرفات سيلهمه أفكاراً رائعة، غير أنني آثرت السكوت.

وقال بأنه يفكر بأن يُلصق صورتين كبيرتين على جانبيَ المسرح: صورة مكبّرة لبطاقة الإعاشة على اليمين وأخرى لبطاقة الهوية على الشمال.

«ولكن لماذا على جانبيّ المسرح؟ لماذا لا تضعهما الواحدة

فوق الأخرى؟» سألت ببلاهة.
«لا، هذا سيفقد الأمر مغزاه!» أجابني بجديّة، «يجب أن تعلم أننا بتعليق الصورتين على جانبيّ الخشبة إنما نرمز إلى واقع حصارنا ما بين هاتين الحقيقتين!»
«هاها!»
«هاها، ماذا؟ الرمزيّة هي الأسلوب الأمثل بالنسبة لنا في هذه المرحلة!» قال مؤكداً.
«كنت أظنها الواقعية؟» قلت بصوت مهموس وكأنني أتحدث إلى نفسي.
«نعم الواقعية، ولكن الواقعية الرمزية!» ردّ على الفور بثقة من كان مدركاً بأن ليس ثمة من تناقض ما بين ما يقوله الآن وما كان قاله من قبل.
«ولكن ماذا عن الواقعية الاشتراكية؟»
«لا، هذه لا تصلح إلاّ في المجتمعات الاشتراكية.»
«والواقعية النفسية؟»
«ماذا؟» سأل محتجاً «ذلك الهراء الفرويدي عن الابن الذي يريد أن يقتل والده و يتزوج من والدته؟ أهذا حقاً ما نريد الكلام عليه في هذه المرحلة الحاسمة من تاريخ قضيتنا؟»
«الآن عرفت: الواقعية السحرية!»
«لا هذه تضيّع قوة الخطاب السياسي.»
وكدت أسأله عن أي «خطاب سياسي» يتكلم، غير أنني خشيت أن يغضب مني ويمتنع عن الاستفسار عن سبب اختفاء سليم.
وتذكرت سليماً ونظرية «الواقعية السحرية» التي أتاني بها يوماً. تذكرت وحزنت، وكنت غالباً ما أحزن كلما تذكرت أمراً من هذا القبيل. وكنت أرتاح كثيراً للذكريات التي تثير الحزن، ولم يكن ثمة من شيء يثير اشمئزازي أشد من استعادة ذكريات سعيدة.
تذكرت سليماً والنظرية التي جاءني بها، وحزنت!
وكان سليم قد قرأ لتوه رواية أوسكار وايلد «صورة دورين غراي» وأعجب بها أشدّ الإعجاب.
«أتعرف من هو مؤسس الواقعية السحريّة؟» سألني سليم ونحن جالسان في مقهى ذلك الرجل الذي كان كلما رآنا تعتري وجهه نظرة من يفكر ويقول في سرّه: «لماذا ابتليتنا يا رب بهؤلاء الغرباء؟»
«ماركيز، بورخس، كورتاثار، استورياس، كاربنتيه، يوسا..» جعلت أردد، على وجه أوتوماتيكي، أسماء كتّاب أميركا اللاتينية الذين كنت قد سمعت بهم.
«لا..! لا..أوسكار وايلد!» قاطعني ونظرة انتصار كبيرة على وجهه.
«أوسكار وايلد؟»
«نعم أوسكار وايلد» أكدّ من جديد وانحنى مقترباً مني وكأنما ليسرّ لي بأمر لا يريد أن يسمعه أحد سواي: «على من تظهر علامات الشيخوخة والشرّ في رواية صورة دورين غراي؟»
لم افهم مغزى سؤاله. ثم ما علاقة ذلك بالواقعية السحرية؟ نظرت إليه متسائلاً، فسارع إلى القول: «على اللوحة!»
«لم أفهم!»
«ليس على دورين غراي نفسه وإنما على صورته! تخيلّ إن الصوّرة هي التي تتغيّر وليس الإنسان!»
«هاها!»
«هاها! الرواية بشكل عام هي رواية أحداث واقعية، لكن هذه الحكاية بالذات هي حكاية فانتازية، ومن ثم فإن الواقع يختلط بالفانتازيا تماماً كما في الواقعية السحرية.» خلص سليم إلى القول وتراجع إلى الخلف وكأنما لكي يفسح لي من المجال ما يكفي لكي أستوعب أهمية ما قاله.
«اختلاط الواقع بالفانتازيا هو الواقعية السحرية إذاً؟» علقت بعد وقت قصير.
«بالتأكيد!» أجاب مؤكداً.
«بالتأكيد!» رددت مقلداً صوته، ثم أضفت بعد قليل: «أتريد رأيي الصريح؟»
أومأ بالإيجاب.
«نعم؟» سألت، ولم أستطع مقاومة إبداء رأيي الصريح: «خراء عليك وعلى أوسكار وايلد وعلى الواقعية السحرية وعلى كل من شجعك أن تقرأ الرواية بهذا الشكل.»
وباغته الوجوم، وبدا وكأنه يريد أن يقول شيئاً غير انه لم يستطع أن يحرك شفتيه.
وتذكرت الآن نظرة الوجوم التي غشت وجهه فأحسست بالندم. كان سليم كريماً معي، غير أنني بتعنتي المعهود لم أستطع مجاملته مبدياً الإعجاب بنظريته الحمقاء تلك. وجعلت أشتم نفسي، بل وتمنيت لو أنني أُصاب برصاصة طائشة في اشتباك ما بين تنظيمين محليين. وكنت أعلم بأنه إذا ما حدث أمر كهذا، فإن صوري ستُعلق على الجدران بوصفي شهيداً سقط وهو يقاوم العدو الصهيوني. وقلت لنفسي بأن أهلي سيستفيدون من

الراتب الذي يُصرف عادة باسم الشهداء، وتذكرت ما كان أحمد يقوله عن دم الشهداء والثورة والمال الذي يُهدر وكأنه مال حرام.

ثم شتمت نفسي من جديد، وكأنما لكي أختم حالة الهذيان التي أصابتني فجأة بالطريقة التي بدأتها. شتمت نفسي في البداية وشتمت نفسي في النهاية. ثم جعلت ألح على احمد لكي يُجدّ في الاستفسار عما جرى لسليم. لم يعد الخوف على فقدان مصدر حصولي على الأقراص ما دفعني إلى ذلك وإنما الإحساس الممض بالذنب لأنني لم اكن لطيفاً تجاهه. بل وكادت العاطفية أن تستولي عليّ في تلك اللحظة إلى حد أنني صممت بأنه حينما يظهر من جديد، سأعمل على ترتيب موعد له مع دلال.

وكان سليم يحب دلال ويريد أن ينام معها. وكنت أحار من أمر اشتهائه لها، فلقد كان هو وسيم الطلعة بينما كانت هي أشبه بالقرد. بل أنها كانت تتعالى عليه وتسخر منه. وكانت لكنته غير المألوفة تثير سخريتها، وكثيراً ما كانت تقلده في غيابه. وفي المرة الأخيرة التي قلدته فيها أمامي غضبت منها، وقلت لها بأن حذاء سليم يساوي عشرة نساء مثلها.

حزنت وبكت وقالت لي بأنني لا افهم شيئاً.

غير أنني كنت أفهم. كنت افهم جيداً بأنها تحبني وأنها تأمل بأنني في النهاية سأتزوج منها. وكنت أقول لنفسي بأنني لا تكفيني مصيبة الحياة في هذا البلد وإنما أحتاج إلى مصيبة أخرى فأتزوج من هذه القردة. وفكرت بأنني إذا ما شئت ترتيب الأمور ما بينها وبين سليم، فإن عليّ أن أسترضيها أولاً. سأعتذر لها وأُطيّب خاطرها، ثم أشرع بمحاولة إقناعها أن سليماً لهو شخص رائع، وانه يحبها بجنون وأنه الرجل الوحيد الذي يمكنه أن يفيها حقها ويدخل السعادة الأبدية إلى حياتها. وفكرت بأن أقول لها كلام كهذا أو ما هو شبيه به مما يمكن أن تقع يدي عليه في أدب المنفلوطي. وحسبت أن الإنشاء الذي صاغه صاحب «النظرات» كفيل بإذابة قلب أية امرأة، حتى تلك القردة دلال.

وعقدت العزم على الذهاب لرؤيتها في اليوم التالي. غير أنني لم اذهب، لا في اليوم التالي، ولا في اليوم الذي تلاه. ولا اعلم على وجه التحديد متى ذهبت لملاقاتها أخيراً. فلقد اختلطت عليّ الأمور بفعل إسرافي في تناول تلك الأقراص اللعينة.

المهم أنني في النهاية ذهبت.

ذهبت إلى المخيم وانتظرت أمام الحانوت المواجه لبيتها مترصداً ظهورها. وخلال انتظاري ظهر لي شاب كنت قد التقيت به مرات عديدة من قبل، غير أنني لم أتذكر اسمه. أقبل عليّ مصافحاً واخبرني بأنه كان يبحث عني في طول المدينة وعرضها. وقال بأنه قد أنهى الدراسة التي كان قد اخبرني عنها من قبل، وانه الآن في أمسّ الحاجة إلى رأي مثقف مثلي. وأضاف بعد قليل بأن هذا المخيم مليء بالبهائم وانك لا يمكن أن تعثر فيه على مثقف محترم واحد.

كنت قد نسيت أمر الدراسة التي يتحدث عنها. ولا بد وانه لاحظ حيرتي، فشرع يقول: «ألاّ تذكر؟ ألا تذكر الدراسة التي حدثتك عنها حينما التقينا عند أبي رمزي؟»

لا لم أتذكر الدراسة، وإنما تذكرت أبا رمزي. تذكرت بأنه يعيش وحيداً بعدما فرّت زوجته مع فدائي من الضفة الغربية. وفكرت بأن من الممكن أن اطلب من دلال بأن توافيني إلى بيت أبي رمزي فأجد الفرصة الملائمة لمفاتحتها بأمر سليم.

وكان أبو رمزي رجلاً شهماً. وكان يفهم الوضع، على ما كان يؤكد لي في كل مرة اضطر فيها إلى المبيت عنده. وكنت كلما تشاجرت مع أهلي، اذهب إليه فيقول لي على الفور: «إنني افهم الوضع..افهم الوضع!» ثم يشير إلى إحدى الغرف الخالية فآوي إلى النوم من دون إزعاج.

«ألاّ تذكر؟» عاد ذلك الشخص الذي لم أتذكر أسمه يُلحّ بالسؤال، «دراستي عن البنية الطبقية للثورة الفلسطينية؟»

«آه..!» هتفت متظاهراً بأنني قد تذكرت أخيراً، وان كل شيء قد اصبح واضحاً، بالنسبة إلي، وضوح البلور.

ومتشجعاً بهذه الـ«آه..» طفق صاحبي هذا يخبرني بالمزيد من أمر دراسته وابتسامة انشراح تضيء وجهه.

كنت منشغلاً بمراقبة بيت دلال ولم أصغ إلى كلمة واحدة مما كان يتفوه به. ولم يطل الأمر، فلقد أطلت دلال فجأة. خرجت من بوابة البيت وولجت زاروباً مجاوراً. وودّعت صاحبي على عجل، قائلاً له بأنني يهمني شخصيّاً أن اقرأ دراسته المهمة هذه، وأنني ساكون ممتناً إذا ما وفّر لي نسخة منها.

«ولكن أين اتركها؟» هتف خلفي.

لم اعرف بما أجيب فسارعت إلى الإشارة إلى الحانوت: «هنا! احتفظ لي بنسخة هنا عند صديقي صاحب الدكان!» هتفت وأنا اعبر الطريق ميمماً شطر الزاروب الذي دخلته دلال.

وكانت دلال قد لمحتني من بعيد غير إنها واصلت السير

متجاهلة وجودي. وسرت خلفها إلى أن اطمأننت بأننا قد ابتعدنا بما يكفي لكي أدنو وأحدثها من دون أن يرانا أحد من أهلها أو جيرانها. وقلت لها بأنني أود مفاتحتها بأمر مهم، وحثثت الخطى مشيراً لها بأن تتبعني. غير أنها أصرّت على تجاهلي. وجعلت تتلكأ وكأنما لكي تبرهن لي بأنها لم تحفل بدعوتي لها، إلاّ أنها ما أن رأتني جاداً في السير وغير مستعد لان أعود إليها متوسلاً، حتى سارعت في اقتفاء اثري.

طرقت باب أبي رمزي ورحت أراقبها وهي تدنو حانية الرأس. وقلت لنفسي: «يا إلهي إنها بشعة فعلاً!»

وحينما فتح أبو رمزي الباب هممت بأن اشرح له الأمر غير انه رفع يده وبادرني بالقول: «إنني افهم الوضع..افهم الوضع..» وأفسح لنا سبيل الدخول مشيراً إلى إحدى الغرف الخالية. ولم يراوده أدنى فضول بأن يلقي نظرة واحدة إلى رفيقتي. وقلت لنفسي حسناً فعل، فمن يريد أن يتصبّح بوجه مثل وجه دلال. وكان أبو رمزي يقيم وحده في هذا البيت الواسع. وكان الناس يقولون بأنه قد أقسم على ملازمة البيت منذ فرّت زوجته مع ذلك الفدائي من الضفة الغربية. وكان الناس يقولون بأن أهالي الضفة عكاريت لا يؤمن لهم جانب. ولكن الناس كانوا يقولون أشياء أخرى كثيرة. وكانوا يشيعون عن أبي رمزي نفسه أموراً لا تصدق.

وقالت لي دلال بأنها لا تحب أن تكون هنا. وان الناس إذا ما لمحوها تخرج من هذا البيت فإن سيرتها ستصير على كل لسان في المخيم. وهي جعلت تتظاهر بالحياء وتدعي الارتباك منذ بتنا لوحدنا في الغرفة. دنوت منها وقرصتها، فضحكت وقرصتني، وصفعتها على ذراعها العارية فسارعت إلى ردّ الصفعة، وعضضت عنقها فعضت عنقي، ثم ارتمينا على الأرض المغطاة ببساط كالح. واستلقينا هناك لبعض الوقت، رأسها يحاذي رأسي. وجعلت أفكر، ما لي والسفر إلى ألمانيا؟ لماذا لا أبقى في المخيم وأتزوج من هذه القردة؟ أنام معها كل ليلة فتنجب لي عشرة أطفال، ونتشاجر كل يوم إلى أن تأتي إسرائيل مرة أخرى وتدمر المخيم فوق رؤوسنا فنرتاح من حياة الزفت هذه.

وكنت قد نسيت غرض المجيء بدلال إلى هنا. نسيت سليماً ومحاولة ترتيب الأمر له معها. نسيت قلقي على مصيره وإحساسي بالذنب تجاهه.

VII

نسيت أمر سليم إلى أن جاءني أحمد بعد أيام أو أسابيع، لم أعد أذكر.

اندفع إلى المقهى وهو ينفض المطر عن فيلده الواسع ويمسّد شعره المبتل. وكان المطر يهطل بغزارة في الخارج. وفكرت بأن دخول أحمد على ذلك الوجه إنما كان هرباً من المطر. غير انه لم يجلس، بقي واقفاً بمحاذاة الطاولة ونظرة قلق تعلو وجهه.

«لقد اعتقلوا سليماً!» ألقى عليّ الخبر، لاهثاً متعجلاً، وشرع يلتفت إلى الخلف.

«متى؟ من؟»

«ومن تظن؟» هتف بنفاد صبر، وعاد يلتفت إلى الخلف. وقال بأن عليه أن يذهب على الفور. وقال بأنه جاء فقط لكي يخبرني بما جرى لسليم. وسعيت إلى معرفة المزيد، غير انه استدار وجعل يبتعد، ثم لوّح بيده قائلاً بأن لن يستطع أن يبقى وانه سيعود إليّ في الغد.

وسألته عن أمر المسرحيّة، وكنت في الحقيقة أودّ تشجيعه على البقاء.

«ليس الآن..ليس الآن!» قال ومضى مسرعاً بالسرعة التي أقبل بها.

وكان صاحب المقهى يراقب ما يجري ويهزّ رأسه بيأس.

احترت في أمر أحمد. فلقد كانت هذه المرة الأولى التي يبدد فيها فرصة سانحة للكلام عن المسرحية أو أي أمر آخر يتعلق بقضيتنا العادلة. وكان أحمد يهوى الكلام عن قضيتنا العادلة، وكان كلما تحدث عنها غشته نظرة من يتمتع بلذة عارمة حتى لتظن بأنه كان يمارس العادة السريّة. كنت أقول لنفسي بأن من المطمئن للنفس أنه لا يزال هناك من يحب أن يتكلم عن قضيتنا العادلة بهذا القسط من المتعة الشخصية.

وكنت أقول لنفسي بأنني أحب الإصغاء إلى أحمد.

غير أنني الآن كنت محتاراً في أمره. كيف يبدد فرصة للكلام كهذه؟ وتساءلت إذا ما كان أحمد قد تغيّر ما بين ليلة وضحاها. وقلت ماذا لو أن احمد قد تغيّر؟ ماذا لو أن العالم قد تغيّر؟ غير أن لا أحمد قد تغيّر ولا العالم! وحيرتي لم تدم طويلاً. إذ سرعان ما أطل أبو شيفان، متلفتاً يمنة ويسرة محملقاً في وجوه الزبائن. من الواضح بأنه كان يبحث عن أحمد.

وما إن رآني حتى توجّه نحوي برشاقة ما كانت لتتناسب مع جسمه السمين. وفكرت بأن كل هذه السمنة هي فائض الغذاء

الذي كان يحصل عليه من التموين الذي يسرقه. وتمنيت لو انه في يومٍ من الأيام يغصّ بكل ذلك الطعام فيختنق ويموت. نعم، تمنيت لو انه يختنق أكلاً، ولا أعلم لماذا تمنيت أمراً كهذا. ولكن لم يكن بالغريب عليّ أن أتمنى أمنيات كهذه.

«هل رأيت أحمد؟» بادرني بالسؤال قبل أن يلقي التحية.

«لا!» أجبت مشيحاً بوجهي عنه مخافة أن يضبطني وأنا أنظر إلى كرشه الكبير.

«لا؟ هل أنت متأكد؟»

«نعم أنا متأكد. لم أره منذ أسبوعين.» قلت بلهجة جافة.

وراح يحملق فيّ بتعجب.

ثم ما لبث أن جذب الكرسي المواجه لي وأراح جسمه الثقيل، مطلقاً زفرة كبيرة.

«أتعلم ما الذي فعله صاحبك أحمد؟» سألني أبو شيفان بنبرة تنمّ عن خيبة أمل كبيرة.

نظرت إليه من دون أن أجيب.

«أكل عليّ خمسين ألفاً!»

«أربعون!» رددت بصوت مهموس وكأنني أتحدث إلى نفسي. وفكرت في تلك اللحظة بأنه يتوجب عليّ الذهاب إلى وكيل السفريات.

«نعم! نعم! أربعون ألفاً!» سارع أبو شيفان إلى الاستدراك متلعثماً، «ولكن كيف عرفت؟ هل أخبرك بالأمر؟»

لم أجب وكنت مشغول البال بأمر ذلك النصّاب الذي وعدني بالحصول على تأشيرة دخول إلى ألمانيا مقابل مبلغ خمسين ألف ليرة. وكنت قلقاً أيضاً على مصير سليم. وكنت أخشى أن يقتلوه، وجعلت أفكر بطريقة أخلصه بها من شرّ أبي عمر.

«منذ شهرين وهو يعدني بإصدار جريدة للحزب» عاد أبو شيفان يشرح الأمر لي، «ولكنه حتى الآن لم يصدر ورقة واحدة. أخذ النقود ولم يأت بنتيجة!»

كان من غير شك يتوقع مني أن استنكر ما فعله احمد. غير أنني لم أتفوه بكلمة. وجعلت أفكر بأحدٍ يمكنه أن ينقذ سليماً.

«يا رفيق باسم!» شرع أبو شيفان يخاطبني بالاسم وكأنه لاحظ انشغالي عنه فأراد أن يسترد انتباهي من جديد.

«يا رفيق باسم، أنت شاب مثقف وتعرف كم من المهم أن يكون لحزبنا جريدة، بل أنها للقضية الكردية نفسها!»

«نعم! نعم!» أجبت، فقط لكي أبرهن له بأنني كنت أصغي له.

«يا رفيق باسم أن القضية الكردية هي القضية التوأم للقضية الفلسطينية. وما فعله أحمد لهو طعنة في ظهر القضيتين معاً.»

بل هو طعنة لجيبك يا سارق الدجاج المثلج! رددت في سريّ. وجعلت أفكر بوكيل السفريات الذي اخذ مني مبلغ خمسين ألف ليرة. وقلت لنفسي بأنني يجب أن اذهب لرؤيته، فإن لم يكن قد حصل على التأشيرة فإنني سأطالبه بأن يعيد إليّ المبلغ كاملاً. لكنني عدت أفكر بأنني يجب أن أتصل بأحد ما لكي أنقذ سليماً.

«حاول أن تقنعه بأن يعمل لنا تلك الجريدة!» راح أبو شيفان يرجوني، «أو على الأقل أن يعيد إليّ النقود. لقد اقتطعتها من طعام أولادي! صدقني!»

بل سرقتها من أعضاء حزبك أيها اللص! قلت في سرّي.

ونهض أبو شيفان متثاقلاً. وقال بأن عليه الانصراف لمهام حزبية عاجلة.

«هل أنت ذاهب إلى المخيم؟» سألته بصوت جهدت في أن أجعله ودوداً.

أومأ بالإيجاب.

«هل يمكنك أن تأخذني معك؟» سألته، وأردفت على الفور، «سأحاول العثور على أحمد وإقناعه بإعادة النقود إليك.»

ولم اكن أنوي فعل ذلك. طبعاً، لم أكن أنوي فعل ذلك. كل ما في الأمر أنني أردته أن يقلني بسيارته إلى المخيم لكي أحاول أن أساعد سليماً. وخشيت بأنني إذا لم أتظاهر أمام أبي شيفان بأنني ذاهب إلى المخيم من اجله، فقد يرفض اخذي معه. أو انه قد يوافق شريطة أن ادفع له أجراً. ولفرط ما سمعت عن دناءة هذا الرجل فإنني لم استبعد بأننا ما أن نصل إلى المخيم حتى يهتف بصوت أشبه بأصوات سائقي سيارات التاكسي: «خمسون ليرة، لو سمحت!»

كان أبو شيفان رجلاً دنيئاً. كان رجلاً دنيئاً فعلاً، وحينما علم بأنني ذاهب لأتكلم إلى أحمد بشأنه وافق بكل ترحيب.

VIII

كانت لا تزال تمطر. وكانت حفر الشوارع قد امتلأت بالمياه. وفي البداية جعلت أشتم الدنيا ومخلوقاتها، غير أنني سرعان ما رحت اشكر العناية الإلهية التي جعلت للقضية الفلسطينية شقيقة توأماً مثل القضية الكردية، وجعلت لهذه القضية حزباً مثل «حزب التحرير الكردستاني» يرفع رايتها ويناضل من اجلها، وجعلت لهذا الحزب أميناً عاماً مثل أبي شيفان عنده هذه السيارة التي كان يقلني بها إلى المخيم فلا اغرق في المطر.

وحسبت لو أنني قلت كلاماً مثل هذا أمام احمد لكان جنّ جنونه. «إنها دماء الشهداء هذه التي يغدقونها على طفيليّ مثل أبي شيفان!» لكان أحمد هتف محتجّاً.

وكان أحمد غالباً ما يردد قولاً كهذا كلما علم بأمر شخص حصل على ميزانية من «فتح».

«دماء الشهداء يحولونها إلى أموال مهدورة على مرتزقة يعتاشون على حسابنا!» كان احمد يقول دائماً.

وكنت أحب الإصغاء إلى أحمد.

غير أنني حسبت أن احمد لا يؤمن بأن تزويد الأمين العام لـ«حزب التحرير الكردستاني» لهو دعم للقضية الكردية بما هي الشقيقة التوأم لقضيتنا العادلة. بل أدركت أن في استيلائه على نقود أبي شيفان، إنما كان يحاول استرداد دماء الشهداء. «يستردها من الطفيلي أبي شيفان ليضعها في جيبه.» قلت لنفسي، وضحكت، «لعن الله إبليسك يا أحمد!»

وتذكرت بأنه ينبغي عليّ أن اذهب لرؤية نصّاب السفريات الذي وعدني بنبرة واثقة بأنه سيؤمن لي سبيل الدخول الى ألمانيا. ولكن يتوجب عليّ أن أنقذ سليماً أولاً. قلت لنفسي، وما لبثت أن تنبهت إلى قولي «عليّ أن أنقذ سليماً!» لقد استخدمت هذه الجملة مرات عديدة! فكرت وشرعت أضحك مثل المجنون.

ومن كنت أظن نفسي، بحق السماء؟

«كزبرة الثعلب»؟ ذاك الذي اشتهر بإنقاذه لأبناء الطبقة الأرستقراطية من مقصلة الثورة الفرنسية؟

وتأملت إذا ما كان في وسعنا اعتبار الثورة الفرنسية الشقيقة الكبرى للثورة الفلسطينية. وجعلت أفكر بمن ستكون الشقيقة الصغرى في هذه الحالة. الثورة الإيرانية ربما؟ وقلت لنفسي بأن لثورتنا شقيقات كثيرات. ثم استدركت، قائلاً، بأن ثورتنا ليست بذلك السوء. وقلت بأنها لم تستخدم المقصلة بعد، هذا رغم أن المستقبل ما يزال أمامها! وقلت بأننا محظوظون بالفعل، ثم تمنيت لو أن عندي مقصلة. وقلت بأنني لو رُزقت بمقصلة، فإنني حتماً سأنشغل بالناس لبضعة أعوام!

وهززت رأسي وكأنما لكي انفض عنه غبار هذه البلاهات.

وكانت لا تزال تمطر ورحت أغذّ الخطى.

وكنت قد قررت أن أذهب لرؤية أبي العز طلباً لمساعدته في أمر سليم. وكان أبو العز مسؤولاً عسكرياً بارزاً. ولم يكن في وسع أحد من المسؤولين أن يرفض له طلباً. ومرة خطفت «جبهة النضال الشعبي» شاباً مسيحياً من بلدة مغدوشة، فتوسط أهله عند أبي العز لكي يُصار إلى إطلاق سراحه. وعلى الفور اتصل أبو العز بأبي الهول، مسؤول جبهة النضال في المخيم، وأمره بإطلاق الشاب من دون تلكؤ. إلاّ أن أبا الهول رفض متذرعاً بأن الشاب كان عميلاً للموساد. وعبثاً حاول أبو العز إقناع أبي الهول بأن الشاب ليس بعميل، وان الكثير من أصدقائه في مغدوشة قد أكدّ له بأن المخطوف شاب مسالم ليس له ولا عليه، وان أهله من خيرة الناس. غير أن أبا الهول أصرّ على موقفه، بل انه قال لأبي العز بالحرف الواحد انه لن يطلق سراح جاسوس إسرائيليّ لكي يبيّض هو، أبو العز، وجهه أمام أصدقائه أهالي مغدوشة، فيشكرونه ويدعونه إلى بيوتهم، فيسكّر معهم ويتلصص على نسائهم. طار صواب أبي العز حينما سمع هذا الكلام. وأقسم على رؤوس الأشهاد بأنه لن يكتفي فقط بتحرير المخطوف، بريئاً معافى، وإنما سيلقن أبا الهول درساً لن ينساه.

وكنت كثيراً ما أسمع هذه العبارة: «سألقنك درساً لن تنساه!» وكان قادة الفصائل والجبهات في المخيم كثيراً ما يلقنون بعضهم البعض دروساً لا تُنسى. وفي تلك المناسبة بالذات كاد أبو العز أن يفلح في مسعاه، فيحرر الشاب المعتقل ويلقن أبا الهول درساً لن ينساه. غير أن الأمور لم تسر على ما شاء أبو العز. ففي اللحظة الأخيرة تدخلت بعض الفصائل مطالبة إياه بأن يسحب مقاتليه على الفور. وكاد أبو العز أن يذعن لمشيئتهم، وقد التمّوا عليه، غير انه ولحسن حظه، تدخلت فصائل أخرى لصالحه. ودار القتال من جديد. ولم تعد المعركة مقتصرة على قوات أبي العز وقوات أبي الهول، وإنما شملت قوات جلّ الفصائل في المخيم.

واندلع القتال على اكثر من جبهة. ووقعت اشتباكات بالأسلحة الخفيفة أولاً، ثم دارت معارك بمدافع الهاون، واستمر القتال ثلاثة أو أربعة أيام. وسقط خمسة قتلى وأربعة وعشرون جريحاً. ووصف القتلى فيما بعد بأنهم شهداء، وألصقت صوَر كبيرة لهم على حيطان المخيم وقد كُتب اسفل كل صورة «الشهيد البطل فلان الفلاني.. ولد في بلدة كذا.. واستشهد وهو يتصدى للعدو الصهيوني.»

دامت المعركة لأيام. ولولا الأوامر الصادرة من تونس بإيقاف القتال على الفور لكانت المعارك استمرت لأسبوع أو أسبوعين، أو حتى لشهر بأكمله، فكل المشاركين كان متحمساً لهذه المعركة. وكانت معنويات المقاتلين عالية، بل إن بعضهم جعل

يحارب وهو يصغي إلى أم كلثوم تغني: «عوّدت عيني على رؤياك!»

دامت المعركة لأربعة أيام فقط، وكان من الممكن أن تدوم لأسابيع وأشهر وأعوام. ولكان وقع المزيد من الشهداء ولألصقت صورٌ أخرى.

كان أبو العز راضياً عن نتيجة المعركة.

كان أبو العز راضياً لأنه تمكّن من اقتحام قاعدة الجبهة وتحرير الشاب المعتقل. بل انه اعتقل كافة أفراد الجبهة بمن فيهم أبي الهول نفسه. وجعل أبو العز يدّعي أمام أهالي مغدوشة بأن أبا الهول قبّل يده وراح يتوسله بألاّ يقتله. وكان قد ذهب بنفسه إلى مغدوشة لكي يُعيد الشاب سالماً. وشكره أهل البلدة على صنيعه، وأبدوا أسفهم لحصول ما حصل. غير أن أبا العز قال لهم بالاّ يحملوا هماً، مؤكداً لهم بأن ما جرى كان لا بد وان يجري. فهو كان يتحيّن الفرصة لكي يُلقن أبا الهول درساً لن ينساه، وقد تسنى له فعل ذلك الآن.

وشكروه مرة ثانية وثالثة. وأقبلت والدة الشاب المحرر وقبلته على خده، فاحمر وجهه خجلاً. ودعوه الناس إلى تناول كأس عرقٍ معهم، فلبى الدعوة ممتناً. وجلس يحتسي العرق ويتلصص على النساء.

تذكرت هذه الحادثة فتفاءلت بالخير.

تذكرت هذه الحادثة وقلت لنفسي انه إذا ما كان أبو العز قد خاض معركة حامية الوطيس كهذه في سبيل أصدقائه في مغدوشة فإنه لن يتوانى عن خوض معركة أحمى في سبيل إرضائي وإرضاء أهلي وذكرى صداقته الوطيدة لخالي المقيم في أميركا.

وكان أبو العز صديقاً لأهلي ولخالي خصوصاً. واذكر انه كثيراً ما كان يتردد علينا حينما كنا لا نزال نقيم في المخيم. كنت حينها في السابعة أو الثامنة من العمر. وكان يأتي برفقة خالي وكانا رفيقين في منظمة واحدة وصديقين أيضاً، وظلا كذلك حتى بعدما ترك خالي المنظمة وسافر إلى أميركا بغية متابعة دراسته. وكثيراً ما كان أبو العز يبدي أسفه لان خالي قد هجر سبيل النضال مستجيباً لطموحاته الشخصيّة. وكان يقول بأنه إذا ما فعل كل واحد منا ما فعله خالي، فمن سيحرر فلسطين. ومرة سأل هذا السؤال أمام جارنا الأعرج أبو حسن، فما كان من هذا الأخير إلاّ أن أجابه أنه إذا ما أفلح كل واحد منا أن يصنع ما صنعه خالي، فليس ثمة حاجة بعد إلى تحرير فلسطين. ورماه أبو العز بنظرة احتقار، وهزّ رأسه مرة أخرى مبدياً أسفاً مضاعفاً حيال ذلك الإحساس بالعبث الذي جعل يلمّ بالجماهير.

وكان أبو العز مثل أحمد يسمي الناس جماهيراً. ومرة قلت لنفسي بأنني لو كنت صديقاً لأبي العز لكنت أحببت الإصغاء إليه كما أحب الإصغاء إلى أحمد. ولكن أبا العز تغيّر أيضاً. ومع انقضاء الأيام كان إحساسه بالأسف يتقلص ليحلّ محله إحساساً بالحسد. وكان أبو العز يعلم بأن خالي قد أنهى دراسته وانه قد حصل على وظيفة في إحدى الشركات الكبرى في ميتشغان، وانه قد تزوّج من أميركية وحصل على الجنسية. كان يعلم ذلك، ولا شك بأن الحسد كان يساوره.

كنت على يقين بأن أبا العز سيعمل على إطلاق سراح سليم. وقلت لنفسي بأنه يكفيني أن اخبر أبا العز بأن سليماً مناضل التحق بصفوف الثورة منذ بداية السبعينات وانه قد حارب في معارك الجبل وأصيب بجراح كادت أن تودي به لولا عفو الله. كان يكفي أن اخبره بأمر كهذا حتى يسارع إلى الاتصال بأبي عمر ويأمره بإطلاق سراح سليم على الفور. كان أبو العز يتباهى دائماً بأنه من المقاتلين الذين حاربوا في الجبل. وكان يتحسر على تلك الأيام التي كان للحرب فيها معنى.

كنت واثقاً بأن أبا العز هو الرجل القادر على إطلاق سراح سليم.

كنت واثقاً من ذلك، غير أنني لم اذهب لطلب مساعدته. فجأة، وأنا أسير تحت المطر قررت أن اذهب لرؤية دلال. تخيلّت نفسي في فيلم سينمائي وقررت ألاّ أذهب لرؤية أبي العز، وإنما لرؤية دلال. ولا بد وأن المطر جعلني أفكر بأن دلالاً أقل بشاعة مما هي عليه في الصيف. سأذهب إليها وهي أقل بشاعة، قلت لنفسي، سأقف أمام حانوت الخضار المقابل لبيتها إلى أن تلمحني هناك فأناديها، طبعاً ستتجاهلني في البداية، غير أنها سرعان ما تتبعني، ونذهب سوياً إلى بيت أبي رمزي. وكنت اعلم أن أبا رمزي لن يمانع مجيئنا إلى بيته. كنت متأكداً بأنه سيفهم الوضع، كما دأب على القول. سيفهم الوضع ويفسح لنا الطريق لدخول إحدى الغرف الخالية حيث اقرصها فتقرصني، أصفع ذراعها فتصفع ذراعي، أعضها فتعضني ثم نرتمي على البساط الكالح اللون.

IX

ونسيت سليماً.

نسيت سليماً، ولا أعرف كيف نسيته. فجأة اصبح اسمه عندي

اسماً لشخص عرفته معرفة عابرة. وحتى حينما أخبرني احمد بأنهم قد قتلوه، فإنني لم أحسّ بغضب أو حزن اشدّ مما كنت أحسّ حينما أسمع بمقتل شخص غريب. وفي الحقيقة فإنني نادراً ما غضبت أو حزنت لموت شخص لا أعرفه، وفي بعض الأحيان لشخص أعرفه معرفة جيدة. وكنت على إيمان لا يتزعزع بأن هناك الكثير من البشر، أكثر بكثير مما نحتاجه، وأن الموت لرحمة كبرى للجميع.

لا، لم أحسّ بالغضب أو الحزن.

هززت رأسي وكأنني أؤكد لأحمد بأن كل شيء قد بات طيّ الماضي، وان ليس من داعٍ بعد الآن للقلق. وبدت ملامح الحيرة على وجه أحمد. وكان من الجليّ بأنه قد فكّر طويلاً قبل أن يخبرني بما يعرف. لم يشأ أن يصدمني فعمد إلى المداورة في الكلام والتروي حتى يجد اللحظة المناسبة لكي يبلغني فيها الخبر المريع. كنت قد رجوته بأن يستفسر ليّ عن مصير سليم، ولكنني الآن أتصرف وكأن الأمر لا يعنيني بتاتاً. ولا ريب أن احمد قد ظن بأن صدمة داخلية قد أصابتني وأعجزتني عن التعبير بمبلغ حزني أو ألمي. غير أنني جهدت لكي أبرهن لأحمد بأنني بالفعل لا احفل بما جرى لسليم.

وكنا في المقهى. ورحت أنظر باحثاً عن صاحب المقهى. أردت أن أرى تلك النظرة اللئيمة النافدة الصبر التي تعلو وجهه كلما رأى فلسطينياً. وكنت أعلم بأن الحقير يتمنى، في دخيلة نفسه، لو أن إسرائيل تعود وتجهز على البقية الباقية من الفلسطينيين. رحت أنظر في كل الزوايا غير أنه لم يكن هناك، وحينما سألت النادل عن سرّ غيابه أخبرني أنه في المستشفى. وفكرت بأن ترددنا على المقهى لا بد قد جلب له المرض. وكدت أن أفضي بالأمر إلى أحمد وارى أثر ذلك عليه. وكنت أعلم بأنه سيغضب ويشتم صاحب المقهى وكل أعداء شعبنا، أو جماهير شعبنا المناضلة، على ما كان يقول دائماً.

وكنت أحب الإصغاء إلى أحمد غير أنه عاد يخبرني بالمزيد عما حدث لسليم. بدا وكأنه عازماً عليّ أن يثير عطفي على صديقيّ الذي قُتل، لا لشيء إلاّ لأنني لم أظهر أدنى حزن عليه. لم يكن احمد يطيق سليماً أو أيّ شخص آخر من شاكلته، غير انه فكّر بأن من المتوجب عليّ أن اظهر بعض الحزن لموته. وقلت لنفسي بأنه حينما يتصل الأمر بالنفاق فإن أحمد لهو رب النفاق!

وقال لي بأن سليماً كان قد تعرض للتعذيب، وانه لمن الممكن أن يكون قد قضى تحت التعذيب. وقال بأنه اعترف قبل أن يموت بأنه كان يسطو على بيوت المسؤولين وعلى القواعد العسكرية ومخازن السلاح. واخبرني انه تسلل مرة إلى إحدى القواعد وكان الجميع نياماً، فما كان منه إلاّ أن لمّ كافة البنادق التي وجدها. وانه في مرة أخرى ملأ صندوق السيارة الخلفيّ بصناديق الذخيرة. وانه كان يبيع السلاح المسروق لكل من يرغب ابتياعها وبسعر التراب. وراح يبدي الأسف لأن في الثورة محل لأمثال سليم. غير انه سرعان ما استدرك، مبدياً الأسف لموته.

وجعل يحدقّ فيّ لكي يرى اثر هذه الأخبار عليّ. وازداد حيرة حينما أيقن بأن شيئاً مما قال لم يثر انفعالي. وكنت في الحقيقة قد ضقت ذرعاً بحكاية سليم وأردت تغيير الموضوع فسألته عن سير المسرحية.

«ماذا؟» سأل باستغراب، وكان لا يزال حائراً إزاء عدم اكتراثي لما جرى لصديقي الميت.

غير انه سرعان ما انبسطت أساريره. وكنت اعلم بأن احمد ما كان ليبدد فرصة للحديث عن المسرحية، أو عن أي أمر وثيق الصلة بقضيتنا العادلة، حتى لو كان الميت اقرب المقربين إليه. وانبرى يزفّ إليّ خبر دنو موعد الافتتاح. واخبرني بأنه قد تسنى له رؤية البروفات النهائية، وان كل شيء بدا رائعاً، وكما كان قد خطط له تماماً. وأضاف بأنه لم يكن مصيباً في أمر في حياته إصابته في إناطة «فرقة النضال الفنية» مهمة أداء المسرحية. وبالفعل فقد بدا راضياً عن نفسه تماماً، وجعل يتحدث عن مبلغ براعته في إدارة كافة شؤون المسرحية. وقال لي بأن مخرج المسرحية قد أظهر من الوعي السياسي والفنيّ المتكافئ ما يثير الإعجاب حقاً. وقال لي بأن الممثلة الفلانية التي ظهرت على التلفزيون في أدوار ثانوية هي التي ستلعب دور «أم سعد». وان فلاناً، الشاب الموهوب ذو المستقبل الناجح في العالم الفنيّ، هو الذي سيلعب دور سعد، وان علاّناً سيلعب دور المختار وهكذا. ولم اكن قد سمعت بأيٍ منهم. غير أن احمد كان يخبرني بأمرهم كما لو كان من المتوجب عليّ أن أعرفهم معرفة أقاربي اللزم.

«الفن..! الفن هو الذي سينتشلنا من حالة الردة التي نعيشها!» طفق يهتف بصوت مختنق بالحبور.

«وماذا عن الانتفاضة؟» سألت منبهاً إياه إلى انه في غمرة احتفائه ببراعة المسرحية التي يشرف على إنتاجها قد اغفل

«الانتفاضة». وهو كان يعتبر الانتفاضة الردّ الوحيد على حالة الانحدار التي نعيشها.
«نعم الانتفاضة أيضاً!» قال مستدركاً، «لكن الانتفاضة نفسها عمل فنيّ.» أضاف بعض قليل وقد اتسعت نظرة الرضا الذاتي التي ما انفكت تعلو وجهه منذ بدأ الكلام عن المسرحية.
وقلت لنفسي بأن رضاه عن نفسه هذا لم يكن نتيجة تخلصه من شرك السؤال، وإنما لما أبداه من سرعة الخاطرة. غير أن رضاه لم يدم طويلاً، وكنت أضمرت بالاّ اجعله يدوم. ولقد حدقّ فيّ متوقعاً أن أبدي إعجاباً بما قاله، أو بالطريقة التي قالها. غير انه لابد وقد لاحظ بأنني كنت أنظر إليه كمن ينظر إلى شخص قد أطلق ريحاً كريهاً من فمه. وكنت في غير مناسبة قد أخبرت أحمد بأن هناك من الناس من يتكلم ويظن بأنه يقول أشياء مفيدة، غير انه في الحقيقة يخرج أصواتا كريهة من فمه. وفي مرات كنت اقصد أولئك الناس الذين كانوا يجالسوننا من دون استئذان ويشرعون بالكلام عما يظنون ويتوقعون، وفي مرات أخرى كان المقصود هو نفسه. وقلت لنفسي انه لا ريب قد تذكر قولي هذا، وان النظرة المشمئزة التي قابلت بها قوله بأن الانتفاضة لهي عمل فنيّ، إنما مغزاها أن كلامه هراء في هراء. وتراءت الخيبة على وجهه، وبدا محرجاً، فسارع يمدّ يده إلى جيب فيلده الكبير مخرجاً مغلفاً سميكاً، فتحه وسحب منه بطاقتين بيضاوين وناولني إياها.
«بطاقة لك وأخرى لصديق إذا ما أحببت إحضار صديق معك!»
وكانتا بطاقتي دخول إلى المسرحية. وجعلت اقرأ ما خطّ عليهما: «يتشرف الاعلام المركزي وفرقة النضال الفنية بدعوتكم..» وقبل أن أكمل القراءة سارع إلى القول بأن موعد العرض يوم الخميس القادم الساعة السابعة مساءً.
«لا تنسى!» قال بنبرة صوت تشي بأنه يعلم بأنني سأنسى أو سأختلق عذراً لكي أتهرب من الحضور.
غير أنني لم أعتذر ووعدته بأنني سأحضر من غير تلكؤ. وقلت بأنني سأذهب أولاً لرؤية وكيل السفريات، ومكتب هذا إنما هو قريب إلى المسرح.
«أما زلت مصراً على السفر؟» سأل احمد بنبرة أسى.
وأحببت تلك النبرة، ولم أظن بأن أحداً سيأسى لرحيلي. فلا شك بأن أهلي سيكسرون جرار الفخار خلفي، شاكرين الله لأنهم قد أفلحوا في التخلص مني أخيراً. أما مسؤول الحزب الذي كنت أنتمي إليه فإنه سيبارك هذه الخطوة طالما إنها ستوفر على ميزانيته الراتب الذي يدفعه لي. وقد يبرر سعادته برحيلي قائلاً انه يأمل أن اشرع بتأسيس نواة للحزب في ألمانيا.
وكان مسؤول الحزب هذا غالباً ما يحدثني عن الرفاق الذي ذهبوا إلى هذا البلد أو ذاك وأسسوا نواة حزبية أضحت اليوم من أهم فروع الحزب وأكبرها. وعلى رغم أن حزبنا لم يكن اكبر من «حزب التحرير الكردستاني» بكثير إلاّ أن المسؤول كان على يقين لا يتزعزع بأن للحزب أنصاراً في كل أنحاء العالم. ولطالما سمعته يدّعي بأن رفاقنا في الضفة الغربية لهم مساهمة فعّالة في الانتفاضة، وأن رفاقنا في موسكو يؤدون من الأنشطة ما بين الطلاب الفلسطينيين هناك ما أثار إعجاب الرفاق السوفييت. وكنت حينما اسمعه يقول كلاماً كهذا اعرف بأن الرجل يوطّن الأمل على لقاء الرفيق غورباتشيف نفسه.
وكنت أقول لنفسي بأنني إذا ما أفلحت في الرحيل فإنني لن أعود أبداً. غير أنني كنت أقول لنفسي أشياء أخرى كثيرة، غالباً ما كنت أنساها بعد ثوانٍ من قولها.
«خسارة! خسارة..» شرع أحمد يتحسر من جديد، «إننا نخسر طاقاتنا النضالية يوماً بعد يوم!»
استولت علي الدهشة لدى سماعي هذا الكلام، وجعلت أحدق فيه لأرى إذا ما كان جاداً في ما يقول. فلم اكن أتصوّر بأنني طاقة نضالية، أو أية طاقة على الإطلاق. وكانت الأقراص التي دأبت على تناولها قد هدّت قواي الجسمانية وأوهنت ذاكرتي بحيث أمسى من العسير عليّ في كثير من الأحيان أن أتذكر إلى أين أنا ذاهب، أو من أين أنا قادم، أو حتى أن أعرف إذا ما كانت ذاهباً أم آيباً أصلاً.
وخشيت أن يتمادى أحمد في التحسر على فقداني كطاقة نضالية لا تُضاهى، فجعلت أبحث عن شيء ينسيه حكاية سفري هذه.
تمنيت أن يعود إلى الكلام عن المسرحية، أو القضية العادلة، أو أي شيء آخر ما عدا خسارتي كطاقة نضالية. وقلت لنفسي بأنني أحب الإصغاء إلى أحمد، خاصة حينما يتكلم عن قضيتنا العادلة.
وتذكرت حكاية أبي شيفان. فابتهجت في سري مدركاً بأن ذلك كفيل بأن يشغل احمد عن أمري. وسألته إذا ما كان قد رأى أبا شيفان، وأخبرته انه كان يبحث عنه لكي يستعيد منه الخمسين ألفاً التي أخذها منه. تعمدت أن أقول خمسين ألفاً عوضاً عن

أربعين فقط. وكما قدّرت أن تكون ردة فعله، فلقد جنّ جنونه وطفق يشتم أبا شيفان وحزبه الحقير والثورة التي أمست وكراً لأمثاله من الحثالة، وعرفات طبعاً، الذي لم يترك نصاباً في الأرض إلاّ وتبنّاه وأنعم عليه بالعطايا. ثم راح يتحسّر على أرواح الشهداء الذين ما برحت دماؤهم تَنفق على راحة الطفيليين وشذّاذ الآفاق القادمين من كل أصقاع الأرض.

وغمرني الحبور فجأة. وقلت لنفسي هذا هو أحمد الذي أحب الإصغاء إليه!

وأصرّ احمد أن يخبرني بحقيقة ما جرى.

وقال أن أبا شيفان لم يعطه غير أربعين ألفاً. وانه اشترى بها أدوات وحاجات كثيرة بغية إصدار تلك النشرة الملعونة التي يريدها أبو شيفان. وان المبلغ الذي حصل عليه منه لم يكن يكفي لذلك فإنه اضطر أن ينفق من جيبه الخاص. وجعل يشتم أبا شيفان من جديد. واخبرني بأن السبب الوحيد الذي حال دون إصدار النشرة هو انه لم يستطع العثور على كرديّ واحد يجيد الكتابة. بل واخبرني بأن أبا شيفان نفسه لهو رجلٌ أُميّ.

«وما الذي كان يتوقعه مني؟» سأل احمد، «أن اكتب بالكردية!»

وراح يشتم. شتم أبا شيفان والأكراد والثورة الفلسطينية والـ.. عرفات. وقال لي بأنه لن يهدأ له بال إلاّ بعد أن يُخرج العكروت أبا شيفان من المخيم. بل انه أقسم أمامي بأنه منذ تلك اللحظة بالذات سيكرس طاقاته النضالية في سبيل إخراجه من المخيم. «هذه هي قضيتي من الآن فصاعداً!» هتف بعزم وتصميم، وضرب الطاولة بقبضته المضمومة.

ولقد ازداد فرحي. وسعيت جاهداً لكي أتمالك نفسي فلا أنفجر ضاحكاً. وقلت لنفسي بأنني حقاً احب الإصغاء إلى أحمد. وفكرت بأنه إذا ما تسنى لي الرحيل فإن كلام احمد لهو الشيء الوحيد الذي سأفتقده. أين سأعثر على احمد آخر في العالم؟ تساءلت وجعل الحزن يغشاني. غير أنني كنت موقناً بأنني ما أن أرحل عن هذه البلاد حتى أنسى كل شيء. سأنسى احمد قبل غيره. وإذا ما تذكرته على الإطلاق فإنما من باب التندر والسخرية. فقد نسيت سليماً وأنا لا أزال هنا، فلماذا لا أنسى احمد كأنه مجرد شخص عرفته معرفة عابرة. وربما من الأفضل أن أنسى!

نعم! قلت لنفسي، سأذهب إلى ألمانيا وأعمل عكروتاً في أحد البارات وأنسى احمد وجميع الناس. وقلت لنفسي بأن على المرء أن ينسى وفكرت بأن من حسن حظي أنني أتناول تلك الأقراص التي تجعلني أنسى بسهولة. غير أنني رحت أفكر بالناس الذين عرفتهم، الناس الذين أحببتهم والذين كرهتهم. ويا الهي كم كرهت ناساً وتمنيت لو انهم يموتون فنرتاح من سمائهم.

X

غادرت المقهى تاركاً أحمد جالساً لوحده.

تركت أحمد، ولا أعلم لماذا أو كيف تركته. ولا بد وأنني اختلقت عذراً ما كي اتركه لوحده. وجعلت أمشي في الشوارع على غير هدى. ولقد استولى عليّ دوار مفاجئ. وكان ثمة شيء ما يدق في رأسي. كان ضجيجاً، استولى عليّ، وشغلني عن كل ما حولي. وفكرت بأن اذهب إلى البيت وآوي إلى الفراش. غير أن هذه الفكرة لاحت بالنسبة لي أشبه بكابوس لا يُطاق. وحسبت بأنني إذا ما عدت إلى البيت وأنا على تلك الحالة فإن لمن المحتمل أن أجهز عليهم جميعاً. ومن دون أدنى إحساس بالخجل أو التردد تخيلت نفسي داخلاً البيت، فأسمعهم يتشاجرون ثانية. عندها ادخل إلى غرفة النوم من دون أن أعير أحداً التفاتة، أجلب الكلاشنكوف وأطلق النار عليهم جميعاً.

وراقت لي هذه الفكرة كثيراً! أن أجهز عليهم جميعاً! قلت لنفسي. أطلق النار عليهم واذهب إلى المطبخ وأصنع لنفسي فنجان قهوة. أو لربما من الأفضل أن أطلق النار على نفسي، أو ربما أذهب إلى الشقة المجاورة وأطلق النار على أصحابها. فهم كانوا أيضاً أخوات... كنت أريد أن أطلق النار على أحدٍ ما. وتراءت لي صورة وكيل السفريات. ذلك النصّاب! رددت بصوت مهموس ولكن مشبع بالمرارة.

وأقسمت بأن اذهب إليه فإذا لم يكن قد حصل على تأشيرة دخول إلى ألمانيا أقتله! وجعلت أحث الخطى باتجاه مكتب وكيل السفريات، غير أنني تنبهت إلى أنني لم اكن احمل سلاحاً. وفكرت بأنني يجب أن اذهب إلى البيت أولاً لكي اجلب الكلاشنكوف. واستدرت ورحت أسير باتجاه البيت، غير أنني لم أسر طويلاً. ولقد داهمني إحساس بأنني إذا ما دخلت البيت وأنا على تلك الحالة، فإنني لن أُغادره قبل أن أقتل كل من فيه.

ووقفت في منتصف الطريق لا اعرف ماذا افعل.

وقلت لنفسي بأنني لا بد وقد أُصبت بالجنون. ولا بد وأنه جنون أشبه بجنون هاملت! قلت لنفسي، وقد راق لي أن أفكر بأنني اقف موقف هاملت نفسه: أسير أو لا أسير ذلك هو السؤال؟

وقررت فجأة أن اكتب قصيدة تبدأ على النحو التالي:

«ليتمجد اسمك يا هاملت!

فلو انك كنت تعيش في هذا البلد

لصرت عكروتاً كبيراً

قوّاد ثورة أو.. نضال!»

واحسست بنشوة تسري في جسدي. وقلت في سريّ بأن هذه علامة خير. وان كل شيء سيمضي على خير ما يرام من الآن فصاعداً.

وقررت أن اذهب لرؤية دلال.

وذهبت إلى دلال، ثم ذهبنا إلى بيت أبي رمزي. وقال لي أبو رمزي: «أنا افهم الوضع..افهم الوضع!»

ودخلنا إحدى الغرف الخالية.

وغرقت في نوم عميق.

نمت طويلاً وعميقاً. وحلمت بأنني في الجحيم، وأنني لقيت الشيطان وقبلت يديه وقدميه. وكان لقدميه رائحة مثل رائحة جسد دلال، ثم أنني طلبت المغفرة والصفح منه. وقال لي بأنه سيغفر لي شريطة أن أكمل القصيدة التي كنت قد شرعت في كتابتها. غير أنني كنت قد نسيت ما كتبت، بل ونسيت كل شيء عن تلك القصيدة. جعلت أتذرع بأنني لا أحب الشعر. بل أنني لا احب الشعراء. وقلت للشيطان بأن جلّ الشعراء لهم حفنة من الأدعياء الجهلة، وانه لو كان قيّض أمرهم لي لأمرت باحتجازهم في معسكرات العمل ولجعلتهم يعملون في سبيل تحصيل رزقهم عوضاً عن الحياة الطفيليّة التي يعيشون.

ووافقني الشيطان على رأيي وقال لي أنه هو نفسه قد ضاق بهم ذرعاً، ووعدني بأن يبت في أمرهم في أقرب فرصة، لكنه رجاني أن اكمل تلك القصيدة. وأعطاني ورقاً ابيض. ومضيت منزوياً في إحدى زوايا الجحيم ورحت اعتصّر دماغي بغية إكمال القصيدة:

«ليتمجد اسمك يا هاملت!

فلو انك كنت في هذا البلد..»

غير أنني غفوت.

نمت نوماً عميقاً وحلمت بأنني جالس في المقهى. وحلمت أن صاحب المقهى يصرخ بي: «حلوا عن ظهرنا!»

غير أن احمد كان يشرح لي أهمية الفن الواقعي في هذه المرحلة العصيبة من تاريخ قضيتنا العادلة. فرددت عليه بأن الواقعية هي فن الفاشلين. لكنه أصرّ على أنها الأسلوب الأنسب لقضيتنا، فما كان مني عندها إلاّ أن سألته بأن يدسّ قضيتنا العادلة في قفاه ويُريحنا منها.

وفكرت بأن اكتب قصيدة أخرى تحمل عنوان «قضية عادلة في مؤخرة صديقي احمد!»

ونمت نوماً عميقاً.

وجعلت أهبط من نوم عميق إلى نوم أعمق. وقلت لنفسي بأنني في طريقي إلى الموت. ولكنني تنبهت إلى أنني ميت أصلاً. وسألت نفسي هل يموت الأموات؟ وفكرت بأن هذا السؤال قد يصلح موضوعاً لاستفتاء المثقفين العرب.

هل يموت الأموات؟

يسأل صحافي يعمل في صحيفة مشهورة بكثرة استفتاءاتها وقلة فائدتها.

مثقف رقم واحد: ما هذا الكلام الفارغ؟ هناك انتفاضة..هناك أطفال يواجهون العدو الصهيوني بصدورهم العارية وانتم تسألون هذه الأسئلة العبثية.

مثقف رقم اثنين: في تقديري هناك موت في الحياة. في حقيقة الأمر فإن الموت لهو وجه من وجوه الحياة، والحياة وجه من وجوه الموت. والموت درجات..

مثقف رقم ثلاثة: أظن بأن من المتوجب علينا أن نفكّك سؤال «هل يموت الأموات؟»

XI

ولكنني لم أمت.

نهضت ذات صباح ووجدت بأنني ما زلت حياً. وشعرت برغبة قويّة في التقيؤ. ولكنني لم أفعل. خرجت من الغرفة ويممت شطر غرفة أبي رمزي، وطرقت الباب بتردد.

أطل عليّ وجه أبي رمزي، وديعاً مسالماً، فأحسست بالاطمئنان. وسألته وأنا أحسّ بخجل كبير في أي يوم نحن. فقال لي انه يوم الجمعة، فأدركت بأنني قد نمت لمدة ثلاثة أيام، فازداد خجلي. وأردت أن اعتذر لأبي رمزي غير أن الرجل قال بأنه يفهم الوضع جيداً. وتشجعت فسألته إذا ما كان بوسعي الاغتسال، فأومأ بالإيجاب.

وذهبت إلى التواليت واغتسلت. وجعلت أفكر بأن أبا رمزي رجل طيبّ بالفعل ويعني ما يقول تماماً. إن أبا رمزي يفهم الوضع جيداً، قلت لنفسي، غير أن هذا ليس بوضع يُطاق. وقلت لنفسي بأنني يجب أن أتحرك. وعقدت العزم على الذهاب رأساً

إلى وكيل السفريات. سأرى إذا ما كان قد حصل لي على تأشيرة الدخول إلى ألمانيا. سأكون واضحاً وصريحاً معه. سأقول له بأنني لا أتوقع منه أن يقوم بالمعجزات، وانه إذا لم يكن قادراً على الحصول على تأشيرة دخول إلى ألمانيا، فإنني مستعد لقبول أية تأشيرة دخول إلى أي بلد آخر، إلى الصين أو الصومال.

سأكون صريحاً معه وأقول له دبّر لي أمر الخروج من هذا البلد من أي سبيل.

وأحسست بشيء من الاطمئنان. غير انه كان اطمئناناً لا يدوم. إذ سرعان ما جعل الشك يتسلل إلى نفسي. وخشيت ألاّ يكون هناك بلد واحد مستعد لان يمنحني تأشيرة دخول. أن توصد سفارات العالم أبوابها في وجهي.

«لا يمكننا القبول بشخص كهذا» سيقول موظفو السفارات والقنصليات الأجنبية الواحد تلو الآخر.

«عليك أن تبقى هنا!» سيقول موظف.

«عليك أن تموت هنا!» سيقول آخر.

وارتديت ثيابي على عجل. وقررت أن أتوجه إلى مكتب السفريات من دون تلكؤ. كنت أريد الاطمئنان إلى أن ثمة بلداً واحد على الأقل مستعد للقبول بي. وكنت واثقاً بأن وكيل السفريات سيؤكد لي بأن هناك الكثير من السفارات التي تمنح تأشيرات الدخول لأي إنسان. سيكذب عليّ ثانية، ويقول هذا الكلام أو كلاماً يشبهه. وكنت أريد أن اسمعه يقول كلاماً كهذا، حتى وإن كان كاذباً. وداخلني الاطمئنان ثانية. ورحت أسير في الشارع وأنا أحسّ برغبة في إطلاق صفير ابتهاج. غير أنني لم اكن أجيد الصفير.

ولكن هل يدوم ابتهاجي وقتاً طويلاً؟ هل أكون سعيداً لأكثر من دقائق معدودات؟

لا وألف لا!

لقد كتبت عليّ التعاسة منذ ولدت، قلت لنفسي، ما إن بلغت مكتب السفريات ووجدته مغلقاً. وكنت أحب أن أقول لنفسي أشياء كهذه كلما واجهت محنة من المحن. وأحياناً كنت أحب أن اردد مثل هذا الكلام حتى من دون أن أتعرض لأية محنة، فما بالك وأنا أواجه محنة كهذه؟ وأي محنة أشد من هذه وقد أقفلت أبواب العالم في وجهي؟

وهأنذا أقف أمام باب مكتب وكالة السفر، فأجد الباب مسدوداً بألواح الخشب. هأنذا اقرأ الورقة الملصقة إلى جانب الباب.

والورقة تفيد بأن هذا المكتب قد تمّ إغلاقه في تاريخ كذا وكذا بأمر من التنظيم الأمنيّ التابع إلى..الخ. وان من عنده استفسار فليتوجه إلى مكتب التنظيم القائم في شارع.. إلخ.

ولم احتج إلى ذكاء العبقري لكي أعرف ما جرى. لقد كان وكيل السفر نصاباً، كما قدّرت منذ البداية. لقد حسبته نصاباً وتبيّن بأنه نصاب بالفعل. سرق الأموال التي حصل عليها مني ومن سواي واختفى. حكاية تقليدية لا تستحق أن تُذكر أصلاً.

غضبت وبكيت.

ولفرط ما بكيت سال دمع على خدي. وحدقّ الناس فيّ وظنوا بأنني قد خرجت للتو من السينما بعدما شاهدت فيلماً هندياً مزقت حكايته المأساوية نياط قلبي. لا بد وان الناس قد ظنوا ذلك. وكيف لأحدٍ أن يبكي على هذا النحو ما لم يكن قد شاهد فيلماً هندياً. غضبت وبكيت، غير أنني سررت وضحكت أيضاً.

سررت لأنني قد أصبت الظن بأمر وكيل السفر. لم اكن قد أصبت الظن في أيما أمر منذ أعوام عديدة. وكانت ظنوني خائبة على الدوام. ولكنني أصبت الظن أخيراً: لقد حسبت بأن الرجل نصاباً، وقد تبيّن بأنه نصّاب بالفعل. وفكرت بأن اذهب إلى أهلي وأخبرهم بأن ظني قد صدق في النهاية. وسأخبرهم بالأمر فتغمر السعادة قلوبهم ويحسون بالافتخار لأنهم أنجبوا ابناً مثلي.

سررت وضحكت، ورحت أطلق ضحكات هستيريّة عالية بينما كنت أنتقل من طريق إلى طريق. وحدق الناس فيّ وظنوا بأنني قد شاهدت فيلماً كوميدياً. واستأنفت السير باتجاه المقهى وأنا ما أزال اضحك. وعقدت العزم على إخبار احمد ما جرى فيشاركني الضحك. وقلت لنفسيَ أن احمد شاب طريف ولا يفتقر إلى روح الدعابة. فهو على رغم ثرثرته المتواصلة حول قضيتنا إلا إنه لن يضيّع فرصة للضحك كهذه.

وظللت أضحك إلى أن دنوت من المقهى.

وفجأة أبصرت أمام المقهى حشداً من الناس وسيارة عسكرية ورجالاً مسلحين. وبدا لي بأن أمراً خطيراً قد وقع هناك. وما أن اقتربت حتى رأيت زجاج الواجهة الأمامية محطماً، وكانت الكراسي والطاولات في الداخل قُلبت رأساً على عقب. ورحت أتلفت حولي محاولاً العثور على أحد من روّاد المقهى الذين كنت اعرفهم فأتبيّن سرّ ما جرى. ورأيت احمد بين الواقفين، فشققت طريقي نحوه. وسارع إلى إخباري بأن صاحب المقهى قد فقد عقله.

جُنّ فجأة وطرد الزبائن وشرع يحطم الطاولات والكراسي، قال أحمد.

وتدخّل شاب كان يقف بمحاذاتنا وأخبرنا بأن صاحب المقهى كان قد اكتشف بأن غلة المقهى قد سُرقت فطار صوابه. كان قد ذهب إلى التواليت، وحينما عاد وجد أن الغلّة قد سُرقت، فجنّ.

وتدخل شخص ثانٍ واخبرنا بأن حكاية السرقة هذه غير صحيحة. وقال بأن الرجل كان مريضاً وقد مكث في المستشفى بضعة أسابيع، وأنه منذ خروجه من المستشفى وهو لا ينفك يتهم الناس بالسرقة.

وتدخل شخص ثالث وقال لنا بأن الرجل قرف من المقهى، وأن هذا هو السبب الذي جعله يدخل المستشفى أصلاً.

.. وكان هناك آخرون يقولون أشياء أخرى.

وقلت لنفسي بأن ترددنا على المقهى هو الذي جعله يقرف من المقهى ومن الحياة.

XII

لقد جنّ صاحب المقهى، إذاً، قلت لنفسي. وكنت أتوقع حدوث أمر كهذا ببالغ الصبر!

وأحسست بالسعادة.

وهزّ احمد رأسه بأسف وقال لي «هيا بنا!».

وجعلنا نبتعد.

وقال لي بأنه يعرف مقهى آخر يمكننا الذهاب إليه الآن، بل ومن الممكن التردد عليه في المستقبل. وسألت نفسي عن أي مستقبل يتكلم هذا الأحمق؟

وما إن سرنا قليلاً حتى توقف فجأة، ونظر إليّ وكأنه لاحظ وجودي للمرة الأولى.

«وماذا حصل لك أنت؟» سأل باستنكار، «أين كنت؟»

فكرت بأن اخبره بأنني نمت لمدة ثلاثة أيام. غير أنني أيقنت بأنه لن يصدقني. سيظن بأنني كنت اسخر منه. وأخبرته بأمر وكيل السفر، وكيف سرق الأموال وفرّ. وقلت له بأنني منذ ثلاثة أيام وأنا منشغل بهذه القضية. وأنه لهذا السبب بالذات لم استطع حضور المسرحية. وخشيت أن يستجوبني فيدرك بأنني كنت اكذب، فسارعت إلى سؤاله كيف سار عرض المسرحية.

«جيد! جيد!» أجابني باقتضاب وتحفظ.

وداخلني شك بأن الأمر لم يسر على خير ما يرام أبداً. وأحسست بالأسف تجاه أحمد. وكان أسفاً جدياً، فقد كنت أعلم كم كان يعوّل على نجاح المسرحية. وسرنا صامتين إلى أن التفت إليّ زافراً بثقل.

«لا يمكنك أن تتصور قلة ذوق بعض الناس!» قال لي فجأة.

«لِمَ؟ ما الذي حدث؟»

«تعرف أن المسرحية قد نالت إعجاب الجمهور عموماً. غير انه كانت هناك قلّة حقيرة فعلاً.»

قال وراح يخبرني كيف أن ستة أو سبعة شبان من المشاهدين لم يكفّوا عن إطلاق التعليقات الساخرة طوال عرض المسرحية. وانه كلما كان الفدائيون يظهرون على الخشبة كان الشبّان يصفرون ويهتفون بسخريّة:

«حرّروها! حرّروها!»

«أما في النهاية، أي حينما تهتف أم سعد بابنها: إذا لم تناضل أنت وإخوانك الشبّان من أمثالك فمن سيناضل ويحرر فلسطين؟..

أتعرف بما ردّ أحد هؤلاء السفلة؟» سألني احمد.

«ماذا؟» سألت، وكنت متشوقاً لسماع الإجابة.

«بيجيبوا أكراد!» قال احمد بصوت ملأه الحزن، «هل يمكنك أن تتصور مستوى العبثية التي بلغها البعض منا؟»

لم اكن أتصوّر أيما شيء في تلك اللحظة. كنت فقط أغالب رغبة في الضحك ساحقة. وأحسّ احمد بما يدور في خلدي وهزّ رأسه بأسى.

ولم أتمالك نفسي في النهاية وانفجرت ضاحكاً، مردداً: «يجيبوا أكراد! يجيبوا أكراد!»

ونظر أحمد إليّ نظرة عتب، فقلت له وأنا لا أزال اضحك: «لقد قلت لك بأن قضيتنا قد تجاوزت طور الواقعية الرمزية، وإنها قد دخلت طور السوريالية!»

«لعنك الله!» قال وقد انبسطت ملامحه قليلاً.

«لماذا؟»

«لأنك عبثيّ مثلهم.» قال وقد أضاءت وجهه ابتسامة مكر، وأردف بعد قليل: «وماذا عنك وعن وكيل السفريات الذي احتال عليك؟ أظن أن هذه سوريالية أيضاً؟»

«نعم سوريالية. كل شيء أصبح سوريالياً الآن!»

«يا لك من مغفل!» قال ضاحكاً بشماتة، «تضع ثقتك بنصاب لكي يوصلك إلى ألمانيا.»

وضحكنا سوياً. وفكرت بما أننا قد بلغنا هذا الحد من المزاح

فلا بأس إذا ما أخبرته بحقيقة ما جرى لي في غضون الأيام القليلة الماضية. سرّ احمد في البداية. غير أنني ما إن أخبرته بأنني حلمت به وأنني كنت على وشك كتابة قصيدة تحمل عنوان «قضية عادلة في مؤخرة صديقي أحمد» حتى زايلته ملامح الانشراح واستولت عليه نظرة صارمة.

«أنت مجنون!» هتف بي غاضباً.

«وأنت نصاب مثل أبي شيفان!»

بوغت بهذا الاتهام، وجعل ينظر إلي بنظرة امتزج فيها الاستغراب بالغضب.

«مثل أبي شيفان؟» صرخ ولم يعد في وسعه تمالك أعصابه، ولكمني فهويت وأنا أحسّ بألم شديد أسفل حنكي.

«يلعن أبوك!» صرخت به والتقطت حجراً وقذفته به، إلاّ أنني لم أصبه. وحاولت التقاط حجر آخر فسارع إلى الفرار، ورحت أشيعه بالشتائم، ثم هتفت بأعلى صوتي: «يجيبوا أكراد!»

وانفجرت ضاحكاً.

وبعد قليل نهضت نافضاً الغبار عن ثيابي. وفكرت بأن اذهب إلى البيت، غير أنني عدلت عن الأمر وقررت الذهاب لرؤية دلال. واعتراني حزن مباغت. وكيف يمكن لأي امرئ إلاّ يعتريه الحزن حينما يفكر بامرأة مثل دلال؟ وقلت لنفسي بأنني سأعرض عليها الزواج. سنتزوج ونقيم في المخيم وننجب عشرة أولاد وسيموتون فتلصق صورَهم على جدران البيوت ويُكتب أسفل كل صورة «الشهيد البطل فلان الفلاني.. ولد في كيت وكيت واستشهد وهو يتصدى للعدو الصهيوني.»

بعد ذلك تأتي إسرائيل ثانية، تدمر المخيم وتذبح أُختنا، فنموت ونرتاح من حياة الزفت هذه.

XIII

سرت باتجاه المخيم وكان المساء قد بدأ ينتشر. وبقيت أمشي إلى أن سمعت هتافاً صادراً من داخل المدرسة الابتدائية.

«وحوش.. وحوش..» بلغني صوت التلاميذ من الداخل.

وتسلقت سور المدرسة ونظرت فرأيت صفين من الأشبال في منتصف الملعب. وكانوا واقفين وقفة تأهب عسكرية، بينما كان المدرب يقف أمامهم، هاتفاً بهم بين الحين والحين:

«جوعانين؟»

فيردّون عليه بصوت واحد: «وحوش!»

فيعود ويهتف بهم سائلاً:

«عطشانين؟»

فيردون بالصوت نفسه: «وحوش!»

وتذكرت بأنني كدت أن أصير شبلاً في يوم من الأيام.

كنت أتسلل من البيت وأذهب إلى معسكر الأشبال لكي أتدرب مع الأولاد في سني. وكان أبي قد نهاني عن الاقتراب منهم. وكان أبي لا يحب الفدائيين ويعتبرهم معشر كسالى وعاطلين عن العمل.

ومرة ضبطني وأنا في المعسكر. رأيته ينظر نحوي من خلف السياج، ولم يكن في وسعي الاختباء أو الهرب. تركت طابور الأشبال من دون كلمة، وسرت باتجاهه منكسّ الرأس وأنا أتحسب العقاب الذي ينتظرني.

حسبت بأنني حينما أصل إليه فإنه سيمسك بي من أذني ويجرني إلى البيت. وهناك سينهال عليّ ضرباً براحته الخشنة الثقيلة محذراً إيايّ بأنني إذا ما تجرأت على فعل ذلك ثانية فإنها ستكون نهايتي.

غير أنه لم يفعل.

حينما دنوت منه استدار ومشى أمامي، تبعته والخوف يملأ قلبي. ورحنا نسير في شوارع المخيم متجهين إلى البيت. ومررنا بمحاذاة بائع بوظة، فما كان منه إلاّ أن توقف واشترى قرطاسين كبيرين. ناولني أحدهما وأشار إليّ بأن اقف في ظل البيت المجاور.

كان ذلك أكبر قرطاس بوظة قد حصلت عليه. ولم اصدق عيني. رحت ألعق البوظة مسترقاً النظر إليه. ورأيته واقفاً هناك يلعق البوظة وينظر إلى البعيد. وحينما فرغنا اقترب مني وسألني بصوت ودود لم أعهد منه قبل ذلك اليوم: «أتريد أن تعود إلى أصحابك؟»

كدت أن أجيب بنعم. أردت أن أجري عائداً إلى المعسكر منتشياً بالسرور.

«لا!» قلت له، «أريد أن أذهب معك إلى البيت!»

أردت أن أرضيه. ونظر إليّ مبتسماً.

«وحوش.. وحوش..» سمعت الأشبال يهتفون.

وأحسست بالعطش.

أحسست بالعطش والجوع. وكدت أصرخ «ليتني صرت شبلاً!»

غير أنني وجدت نفسي أهتف:

«ليتني أرحل عن هذا البلد!»

المطهّر والاعترافات

حيدر حيدر*

١

اذا رأيت الفتى السماوي مُسجى فوق سرير الغمام فلا توقظهُ. اسأل الصاعقة التي شقّت الصخرة الى نصفين لا يلتحمان.

٢

إذا رأيت الفتى السماوي نائماً في الصمت الأبدي فلا تعكر سكينته بالكلمات.

اسكبْ على جبينه الوضّاء دمعةً في لون اللؤلؤ. واكتم الصرخة المدويّة كالرعد في كهوف الروح.

٣

وأنت تقبل الجبين البارد للفتى السماوي الممدّد فوق حديد المشرحة قل له همساً:

انهض يا حبيبي فالبحر في انتظارك.

٤

الفتى السماوي الطالع كموشور من الضوء والأرج في عتمة العالم لماذا هوى كنيزك؟

٥

تسألني من أنا يا حبيبي فأقول: حصاة على شطّ بحر. تقول بغرارة الندى والعشب: وأنا الموجة التي تغسلك لتبقى لامعاً كالضوء.

٦

يا حبيبي العابر سهواً كرشا صادك الموتُ بسهمٍ فانتشى

٧

إذا رأيت المغني الجوّال حاملاً قيثارته، افسح له مجالاً في الدروب لينشد أغنية الوداع للزمن الآفل.

المغني الجوّال في عجلة من أمره. لأن الوقت ضيّق لا يتسع له.

تقول الأغنية بأن الرجال الأنقياء يولدون مصادفة في الزمان الخطأ، ويرحلون كومضة في الفجر، كنقطة دم، ثم يومضون في الليل كشهاب على عتبات البحر.

المطهر والاعترافات

موسيقى هادئة ومأتمية الآن في هذا الفضاء الليلي، في هذا الوقت الخريفي الموشح بالوداع والفقدان. في هذا الفضاء المأتمي أكتب افتتاحية النصّ الوداعي لرحيلك بعد مائتين وعشرين يوماً.

لقد رحلت إذن من عالمنا ولن تعود أبداً! لن تعود وأنا لا أصدّق ذلك. وحين أتساءل كيف حدث الأمر على ذلك النحو الغادر والمفاجئ أسقط في هاوية التيه واللامعقول.

منذ رحيلك وأنا أحاول مجاهداً تطويع اللغة. وضعها في سياقها الموازي للصدمة.

إنني مواجه بهذا الاستعصاء، بهذا الشلل الداخلي لقول الكلمات الموازية، أو المقاربة لرحيل القمر والدخول في المحاق.

ماذا تعني كلمات أو مفردات: منكوب أو مفجوع او مدمّى أو منكسر. لا شيء. مفردات مستهلكة تقال في أي مناسبة. الآخرون يعبرون امامها بقليل أو كثير من المشاركة المأساوية، ثم يمضون الى حياتهم وأيامهم التعيسة والمنسية. في هذا الصمت الجنائزي وداخل فضاءات البحر لا شيء سوى الفراغ الذي كنت تملأه فيما مضى. يتسع بك ويضاء بالصخب والبهاء الجسدي والسخرية والغنى الروحي الحزين جراء فساد العالم وخرابه.

الطفولة الواعية قبل أوانها، والصرخة الاحتجاجية أبداً في مواجهة الانحدار الرعوي ووحشية القبيلة الغريزية.

الآن بعد رحيلك أعيد النظر في مفاهيم كثيرة، ربما كانت فيما مضى شبه بديهيات او قناعات راسخة، الآن تبدو الحياة الانسانية كأنها مهزلة وجودية خالية من أي معنى سوى الصور والكلمات.

حين تُمحى حياة إنسان من الوجود ما الذي يبقى؟ الذكرى. الحنين. الكلمات. الصور المعلقة على الجدران. الأحلام، المرارات الداخلية التي تفتك بغلاف الروح.

* كاتب وروائي من سوريا

الآهات، الاسترجاع الماضوي. حبوب أو حقنات للتهدئة في أوقات الشقاء النفسي والروحي، بعد تشظيّ الأعماق وتناثرها.
ما عاد هناك من سلام روحي ولا توازن.. هو الموت. المستبد. الفيروس الوجودي الساكن في الخلايا، واللامرئي، المتربص هناك في الزاوية المنسية والمظلمة من العالم.
الغدر والاغتيال لما هو جميل وعذب وطفولي، يأتيك في الغفلة ليقول لك: حياتك لا معنى لها. وبريق وجودك وآمالك ومستقبلك هُراء وسراب.
وأنا أكتب هذا النصّ عنك أتوهم أنني أحييك بالكلمات، وفي الآن نفسه ربما كنت أتطهر لأزيح هذا الكمد الداخلي المثل لحياتي اليومية وقد تحوّلت إلى كوابيس وعزوف اجتماعي عن البشر. الى عزلة شبه كهفية عاجزاً عن التلاؤم مع المحيط الخارجي.
لا أعرف بدقة ووعي موضوعي ما هي الحقيقة في الأمر. وما أعرفه انني أسير حالة– صدمة، غير عقلانية ضربت أساسات كانت ارتكازية فيما مضى، توجّه بوصلة حياتي، وتحدّد لي الأفق الذي أسير نحوه في هذا العالم.
في هذا النص– المرثية لست راغباً في انتشار حزني خارج ذاتي. للآخرين أحزانهم بما يكفي ويفيض. لكنني راغب ومهتم بطرح الأسئلة حول الكثير من المفاهيم حول الحياة والموت، والوجود والعدم، والمعنى واللامعنى، والعبث وجدوى الاستمرار، في عالم يحكمه الموت في نهاية المطاف.
إذا استعدت أربعين عاماً الى الوراء يخيل اليّ أنني أستطيع الجواب على كثير من هذه الأسئلة، لكنني الآن أبدو شبه جاهل، أو فاقداً لذاكرة قديمة تاهت في عالم من الضباب.
لقد شاهدت الموت الخارجي وأدركته، لكن الموت الداخلي– موتك، غير مدرك. إنه موت الخلية الحية– موتي.
هل في الأمر مبالغة؟
أجل. إنها صدمة الروح. وكي أعترف: شيء ما حيّ ويانع في شجرة حياتي، مات. ولأعترف أكثر في بوحي: أنا ما عدت سوياً كما كنت في غابر الزمن. اختلال في العالم– عالمي صدمته صاعقة في لحظة غدر.
وأنا أتأمل صورتك على الجدار، بجبهتك الساطعة وعينيك الحزينتين، وأنت تحتضن طفلك، أتمنى لو أنك لم تولد.
لم تولد لتموت؟
الآن أفكر كم كنت مخطئاً في قدومك الى الوجود، والآن أشعر بالذنب جرّاء هذه الخطيئة، هذه اللعنة التي ندفع ثمنها: الحياة. هذه الورطة الأسرية.
هل الحياة هي النعمة أم الجحيم؟
وهل نحن ضحايا منذورون لموت في النهاية؟
أنلد أطفالنا للحياة أم للموت؟
ولماذا يموت الأبرياء في العالم؟
لا أحد يستطيع الإجابة على الأسئلة المستعصية. لا الوهم ولا الفلسفة، ولا العمل ولا العقل ولا الميتافيزيقيا الماورائية.
يبدو العالم والحياة مجرّة من العبث واللامعقول، والإنسان في الحياة لا يختلف عن حشرة في هذا الكون. هذا ما أشعر به الآن.
إننا مرميون أو مقذوفون في عالم المصادفات والمفاجآت اللاعقلانية.
ثمة وحش لا مرئي ينتظرك في الزاوية المغفلة اسمه: الموت. مرتدياً ثوب الغدر أو الاغتيال او الحرب يقول لك: ها قد أتيتك أخيراً على حين غرّة!

* * *

في وقت كنت فيه غافلاً، أو تائهاً في صحراء النسيان، أو سادراً في وهم الطمأنينة اخترقني هذا البرق الخاطف في صباح ربيعي. لا أدري من أي سماء توهج فأغشى العينين والقلب ليرميني خارج الزمن، محوّلاً المعالم الى مساحة من الاهتزازات والاضطراب والشظايا.
الآن عليّ أن اتأمل نفسي في مرآة الفداحة. أتفحص كوامني ومدى التماسك والرهان على السقوط.
أشعر كأنني في مواجهة جدار عاجز عن خدشه، من الصعب إن لم يكن من الاستحالة العودة الى الزمن الذي سبق الحدث. الفوضى ضربت الأشياء والعالم. وما كان في غابر الوقت ما عاد في هذا الوقت. الوقت الأسود والعدمي. هل العالم والأشياء هي هكذا في أصلها منذ

بداية التكوين؟ أم أننا مخدوعون ونحن نعيد صياغتها الى ما نرغب أن تكون؟

وهل الحياة هشّة منذ الولادة ونحن لا ندرك ذلك عبر فرحنا بانبثاق البراعم والنطق بالوجود في المهد؟ أم أن الخديعة تكمن في محاولة صهر الصلابة الهشة لتكون الحياة ناهضة وقوية ومضادة للعطب؟

حين حملتك بين ذراعي وقذفتك في الفضاء وأنت في عامك الأول صرخت أمك: أيها المجنون! قلبه كالبرعم.

كنت تضحك منتشياً في ريح الفضاء.

وحين سقيتك النبيذ الأحمر وأنت في العالم الثاني وتلمظمت طعمه اللذيذ قلت في نفسي: أنت طفل الينابيع والكروم.

ويوم عمّدتك بملح وموج البحر تآخيت مع الأعماق. تحوّلت الى دلفين أو سمكة صار البحر قبلتك. وهكذا جرحتك في الفتوة، فيما بعد، السمكة السمّية «الراي» أو ما نسميها «الترسية»، فتطهرت لمدة أسبوعين في حمى الألم.

سمكة الراي كانت في رأس حربة الصيد وأنت تضغط على الرسغ: آذتني، لكنني اصطدتها. قلت ذلك وأنت تعبر باتجاه مخيّم البحر.

أحملك كما في الطفولة، بين ذراعي من المشرحة، عالياً كمن يحمل شهاباً. أعبر المنحدرات نحو مساقط المياه في الجبال البعيدة. بعيداً نحو شلالات الينابيع. أو سِّداك على صخرة بيضاء والشلالات تطهر جسدك. أدلكك وأمسح وجهك وصدرك وقدميك. ضوء القمر يتلألأ فوق الوديان ومنحدرات المياه الصخّابة فوق الحصى الأبيض والرمادي. أقطع أغصان الغار ذات الرائحة العطرة والمنعشة وأفرك جسدك العاري لتنتعش وتحيا. هذه روائح صباك أيام كنتَ مزدهراً، مندفعاً كالعاصفة، مفعماً بالنشوة وحبّ الفتيات ورائحة القرى.

كنت تصطخب بالرغبة والتوق والأمل ورعشة الحياة في الخلايا والدم. أيام كانت الأرض صلبة تحت قدميك وأنت تعبر البراري والوديان، ومعك بندقية الصيد والكلاب التي أحببت: لاسي، فيديل، رنتي.

الزمان الغضّ، المضاء بشموس الغبطة والفرح الداخلي. الزمان المفعم بوهم الخلود، ما قبل إدراك الخديعة وبغتة الصدمة.

ها هي رائحة الأعشاب والغار تمسح جسدك عبر سقسقة الينابيع المنحدرة من الجبال.

هل تسمع أغاني الطيور التي تحب وهي تنشد لك نشيد طقوس الوداع الأخير: الكروانات، الكنارات، طيور السمّان، والحجل والشحارير، النوارس، والحساسين، والقبّرات والخطاطيف، الصقور التي أطلقت سراحها في الفضاء من شرفة البيت تحوّم فوق جثمانك المسجى على الصخرة البيضاء. جوقة موسيقية. احتفال تأبيني للمغني الجوّال، للطفل السماوي الممدد عارياً فوق الحصى الأبيض تحت السحب المائية للمنحدرات.

الكون الحزين يودّعك. فرحة هي الطيور بمغادرتك عالم البشر. العالم الذي لا يستحقك.. عالم الغبار والقتلة والحماقات، والتردّي الى مسوخية ما قبل الحيوان. هل كانت أغاني الطيور تعبّر بلغتها عن رغبتها في اختطافك الى الفضاءات النقية لتكون واحداً من قبيلتها، بعيداً عن الأرض الموبوءة بالانسان الذي تحوّل الى وحش، قاتل للطيور والبشر، معيداً سيرة أجداده القدامى منذ قابيل وهابيل حتى الآن؟

نائم هناك على التخوم الأبدية، وروحك تعلو في الضياء الأثيري، طائراً أو سمكة أو سحابة أو لحناً في موسيقى.

لقد غادرت المهزلة الكونية للعبور البشري فوق سطح الأرض.

في الزمان الحُلمي، كما في رؤيا سريالية، سأحملك على محفة من الغار والريحان، بعد تطهيرك بمياه الوديان، من مصبات الأنهار والمنحدرات الصخرية باتجاه البحر.

سيسألني العابرون: إلى أين؟

في السماء نجمة أهتدي بها. أعرفها: الزُّهرة . أنت أشرت إليها عن سطح البيت ذات غسق وهي الآن فوق البحر، تضيئه بلمعانها المميز عن بقية الكواكب. كانت العرب تعبدها في قديم الأزمنة، وهي تشير الى المرقد والمغيب فوق أفق البحر في أواخر المساءات. أحملك نحوها لتحميك وتغطيك بنورها الأسطوري لتدخل في ذرّاتها وخلودها الضوئي.

قبل هذا الاحتفال الأخير سأطوف بك حول كعبة الصيادين التي تحب، جزيرة النمل، حيث نقيم حفلة الوداع للصياد الراحل.

يسألني العابرون أو أسأل نفسي: هل محاولة استعادة نبض الحياة الماضية يخفّف من وطأة صدمة الموت؟ لا أعرف شيئاً.
اتقاءً للشمس ننصب خيمة قماشية فوق الصخور المسننة في فسحة ملحية. في البرّاد البلاستيكي الأزرق، الذي جئت به من الريّاض من أجل الرحلات، يوجد الطعام والمشروبات والفواكه والخضروات والثلج.
ستغطس في البحر بمنظارك المائي ومسدس صيد السمك الذي أتيتك به من نيقوسيا، تذكاراً استثنائياً، قادراً على اصابة سمكة متوسطة الحجم من مسافة عشرين متراً بدقة لا تخطئ.
أقف على حافة الصخور الغربية للدوارات العميقة ومعي، كما في الأزمنة الماضية، قصبة الصيد.
متعة بحرية فائقة العذوبة، احتفالات الصيد.
طيوف تلوح على الشاشة في لحظة العبور من الموت إلى الحياة، لكأن الحياة والموت توأمان أحدهما اسمه الضوء والآخر العتم. هل هما: النهار والليل؟ أم هما قابيل وهابيل؟
يا للثنائية المقلقة والشيطانية التي تضرب جدار العقل!
مع بداية الغروب سيأتي الأصدقاء لنقيم احتفال المساء الوداعي الأخير. يأتون على الزوارق الخشبية والفلّينية والمطاطية، ومعهم الحطب والمشروبات واللحوم والخضار، وبطانيات النوم والحصر القشيّة، وأدوات الشاي والقهوة والمتّي والسماور الروسي.
الأصدقاء الذين سيحملون نعشك بعد عامين، وهم يودعونك بالعبرات والحسرة، بينما أصوات التكبير تدوي: لا إله إلا الله. سبحان من قهر عباده بالموت. وأنا المهدّم أسير وراء خيمة النعش صارخاً في فضاء الموت الأصمّ: ما زال الوقت باكراً ياحبيبي. ما زال. ايّها الموت لماذا تأخذ البريء وتترك الشرّير. لماذا تخليت عن الفتى السماوي وهو في شرخ الشباب؟
في ذلك المساء الربّاني الأخير سنلتئم تحت الخيمة وخارجها. نشغل النيران في فجوات الصخور اتقاء للريح، ونبدأ الاحتفال في لحظة بزوغ القمر فوق الهضاب الشرقية.
كنت منتشياً داخل هذا التطهر البحري، عيناك المحرورتان دائماً كانتا تلمعان تحت وهج النار وأنت تصوّر المشهد بكاميرا الفيديو. حدث لم يحدث أبداً. بدا في المخيلة حُلماً لا ينسى في تلك الليلة حين صرخ غسان من أعلى صخرة في الجزيرة: وافد. أعطِ الكاميرا لسليمان ودعْه يلتقط لنا صورة مع القمر والضوء ونحن نرقص ونطير حتى حدود السماء.
كان ضوء القمر أنقى من لمعان الماس فوق سطح البحر المتلألئ.
كقبيلة من الغجر الرحّل كنا في ذلك المساء. البعض منهمك ببشر السمك، خاصة أفعى البحر «الجرمباية» التي اصطدتها، وآخرون يشكّون اللحم، ومن تبقى يقطعون الحطب أو يصبون كؤوس العرق أو يقذفون بأجسادهم في البحر، بينما إبريق المتّي يغلي على السماور الروسي. من الذي يتذكر الآن ما حدث في تلك الليلة الخيالية التي تواصلت حتى الفجر؟
النكات البذيئة التي رويتها. وقائع زمان الدراسة والفتيات المشتهيات، والشرود عن الدروس وأنت تتخيل عريهن في لحظة شبق جهنمية.
كم من الأسرار والفضائح بيح بها في تلك الليلة حين فتحت الخمرةُ الأبواب والسدود المغلقة.
الضحكات المجونية والصرخات.. كنا في فضاء الحريّة اللاحدود له. في جزيرة معزولة، نحن كنا أيضاً منسيين في غفلة الزمن. في غفلة الموت الذي سيخطفك منا، فيما بعد.
حين بدأ النعاس يتسلل الى العيون كان القمر ينتصف السماء وينير الجزيرة.
انتحينا زاوية في الغرب واستندنا الى جدار صخرة. كان معنا كأسان من العرق وعلبة تبغ. في محيط العزلة وأمامنا البحر رويت لي بعض الأحزان والمتاعب. انعدام في التلاؤم مع الحياة والإحساس باللاجدوى، وتفاهة الرحيل، وخصومتك مع مدير المستوصف الذي آذاك وهضم حقوقك واستعدى عليك السلطات. كنت محموماً وراغباً في الثأر من ذلك الخنزير الذي علا صوته استفزازاً: الكبرياء والكرامة فوق كل شيء. قلت لي الآخرون كانوا أحذية أمامه. أنا قلت له: اسمع أنا أعلى من سطوتك ومالك. أنت وهذه البلاد التي تؤويك كدخيل ومستثمر ومدعوم من السلطة لا شيء. غبار أو عقب

سيكارة، ترمى في البحر.
كنت هكذا: صعقة جنون أو احتجاجاً كونياً جاء في غير زمانه. هل ولدت خطأً في الزمن الخطأ؟ كنت وريثاً لأبوين لم يأتلفا ولم يتواشجا أبداً. وريث خصومة أبدية، خاطئة، المصادفة العمياء التي يصطدم فيها شخصان في ظلمات العالم. في مراهقة الحياة حين يكون الوعي مركّزاً في الشبق والمراهقة والنسيان ولعبة الجسد.
هكذا انقذفت الى موتك داخل هذه التيارات اللاواعية دون وداع.
مرة أخرى نفتح السجلّ العائلي الموشّى بأشواك التناقض والجنون. سجلّ لا يستحق شهادة شرف أو نبل، كما عبّرتَ، والذي ظلّ كلطخة سوداء في الأعماق.
ستتناثر تلك الأسرة عبر الزمن وتدخل فضاءات شتاتها، كما شجرة اقتلعت من جذورها، وهامت أغصانها على سطح الأرض تحت هبوب الأعاصير. كم كنتَ حزيناً في تلك الليلة الخيالية، لكنها الأكثر حقيقية في بعدها الرمزي والإحيائي.
كنت ممروراً، وفي ثنايا وجهك ملامح مَقْت للحياة التي عَبَرها البيت، البيت الذي ستسميه «بيت الأشباح» بيت الأسرة الذي سيتحول فيما بعد إلى ما يشبه خرابة مهجورة، أو كهفاً على مطلات الوديان، لا تسكنه سوى الظلمات والظلال، وأنين الأم والجدة داخل عزلتهما الجائرة، تحت كتمان الصرخات المصمتة، وصور الأبناء المهاجرين، المعلقة على الجدران التي كشطها الإهمال وتقاويم الزمن المنسي.
– أنتَ السبب في ذلك الخراب الذي حدث. ما الذي جنيناه نحن الأبناء كي تفعلوا بنا هكذا. كي تورّثونا المرارة والكراهية والنبذ. بين الحنق والغضب تقول لي.
حاولت أن أكون عادلاً وأنا في قفص الاتهام الجنائي. اعترف بأخطائي في محاولة توازٍ عادل مع أخطاء الأم. قلت للمرة المليون بأننا اصطدمنا خطأً في زمن المراهقة عبر عاطفة جامحة ورعناء أسميناها حباً. كنا في العشرين من العمر، سن ما قبل الرشد والوعي العقلي بالعالم حولنا. سمّها حالة عمى وأنانية مفرطة في الشهوية والرومانس.
فيما بعد بدا الأمر نوعاً من الاغتيال، حين تحوّلت أو انحرفت تلك العاطفة الشهوية نحو الكراهية والتنافر لتودي بنا إلى الهجر.
اعترف لك في هذه العزلة البحرية بأنني مسؤول عما جرى، كما هي أيضاً، وكنتم ضحايا. ونحن نستحق المحاكمة العائلية جرّاء الشتات والتمزق النفسي والألم الروحي الذي حدث لكم.
– لقد تركتنا وحيدين في عالم لا يختلف عن عالم الغاب وهاجرتَ. تقول.
ثم تواصل اتهامك: نجوتَ بنفسك وتركت العبء على الأم والجدّة. غيابك تركنا يتامى وبلا جدار يحمينا. في ذلك الزمن الأسود والقاسي، والمقيت، زمن التنافر والكراهية والغيرة والأنانية، والاتهامات البغيضة المخيمة على البيت، بدا صعباً شرح وتحليل الحالة التي وصلنا إليها، أمك وأنا. كنتم صغاراً في عمر الحملان والأرانب البيضاء آن تنامى في الجحيم بيننا. وكان علي اختيار طريق الهجرة اجتناباً لارتكاب حماقة أكثر إيذاءً وجرحاً.
كنت مشوشاً ومضطرباً، غير قادر على التحكم بتوازني الداخلي، وبلا مغالاة أتذكر الآن أنني قريب جداً من بوابات الجنون أو الصرع.
وفي ذلك الزمن المعبأ بالكراهية والمقت والاضطهاد السياسي الذي طالني إثر خروجي وطردي من الحزب، كان عليّ الخروج من العائلة والوطن والمرأة والسلام الروحي، كي أنجو، وحتى لا أنتحر.
– نجوتَ ويقينا نحن في المهالك. تقول بأسى مرّ. كنت تشير الى الأنانية، والاختيار الذاتي لرحيلي عن البيت في ذلك الخريف الجحيمي الى الجزائر. أنت تعرف أنهم، بعد ثمانية عشر عاماً من المهالك والحرائق، واختبارات الموت التي تعرضت لها، فصلوني لا لسبب سوى لنزاهتي وجرأتي في قول الحقيقة وتشريح جثة الفساد الداخلي وتنام يروح الاستبداد واضطهاد الرأي، هذه القذارات التي يعومون فيها كالضفادع ذات الروائح الكريهة والتي ستتنامى في قادم الأزمنة لتصل إلى الأقصى: دمار الوطن والإنسان.
ستقول: في غيابك عشنا الرعب والفزع في بيت الأشباح في ماكوندو- حصين البحر، هذه القرية الملعونة، غريبة الأطوار، ذات المزاج المتبدل كالطقس، حيث لا تكاد

تعرف من يحبك ومن يكرهك، مزاجها كمزاج البحر تحت مدّ القمر وجزره.
أكثر من مرّة داهم الأمن البيت في الليالي ليسألوا عنك. كانوا يرمون الرعب في قلوبنا نحن الصغار. كان المخبرون في القرية يشيرون نحونا في تقاريرهم، ونحن لا حول لنا، وأنت لست هنا. أولاد رجل مطارد ومعادٍ للسلطة. أمي كانت تتصدى لهم وتقول بجرأتها المعروفة: أيّها الأوغاد أنتم طردتموه من بلاده وتركتم أولاده يتامى. ابحثوا عنه حيث تعرفون أين هو.
لا جدال بأنها أم تحب أبناءها، وتفديهم بدمها، وتدافع عن رجلها في الشدائد. أعترف بأنها طوقتكم وحمتكم تحت جناحيها هي وجدتكم الطيبة، في غيابي لكننا هي وأنا لم نكن زوجين سعيدين. لعلها وُجدت في الحياة لتكون زوجة لرجل آخر، وأنا لا أصلح ربما للزواج لا منها ولا من أية امرأة أخرى في العالم.
رجل حرّ، طليق كالطير، معاد للأعراف وفي أعماقه عزلة الذئب، بينه وبين الجنون ألفة، يتآخى مع الوحش والطبيعة والبحر، والزمان اللامرئي والأحلام، هذا الرجل يولد بلا رغبة منه، ويتزوج مصادفة كأعمى، ثم ينجب ويُنفى ويتدحرج في تيه العالم، يحلم بلا أمل، ثم بغتة تقتله الحسرات عليك أيّها الفتى السماوي.
في ذلك الزمن كنت مختصماً مع نفسي ومع الأسرة ومع العالم المحيط بي. كنت معزولاً ومنفرداً بي، مُرمى على طوف في محيط من المياه، ولا بوصلة.
لا أدري أي شيطان أو ملاك كان يوحي لي بأن الصدوع الداخلية في حياتي تتوازى أو تتماهى مع صدوع الوطن، والبلد التعيس الذي سقطتُ سهواً فيه ذات ليلة فلكية خاطئة. ربما كنت مغالياً أو واهماً في محاولة نسج خيوط التماثل أو التداخل او التشابك بين الذات والموضوع، حين تحدثنا عما جرى لك في الرياض وما جرى لي في عنابة ونيقوسيا وبيروت، من صدوع وصدمات تخلخلُ الشرط الإنساني، وتنحدر به إلى المرتبة الحيوانية جرّاء فقدان قيم العدالة والحرية والأخلاق والنزاهة البعيدة عن الأهواء الذاتية.
– وجودنا في العالم ورطة لعينة، لا خلاص لها سوى العدم. أحدنا قال جزءاً من العبارة، والآخر أتمها، حين بدأت الشمس تلوح من المشرق.
لا أحد منّا كان صالحاً للحياة في هذا العالم الفاسد والمنحط. إحساس مضمر، ربما، كان كامناً في الأعماق: أيّ هذيان سريالي، شهوي، قذف بي إلى هذه المتاهة الكلبية! كلانا في الشرك. كنّا نتخبط ونحن ندمى مع كل حركة. ما كنت راغباً في تسويغ ما جرى في هذه المحكمة البحرية، ذلك لأنني أتحمل قسطاً كبيراً من التناثر العائلي بعد الهجرة، ثم بعد المنفى الذي فصلنا قسراً حين كان اسمي على اللوائح السوداء، ممنوعاً من الدخول الى وطني على مدى عشر سنوات.
ستقول وأنت على صواب، ولكن نحن أطفالك ما ذنبنا ونحن نعيش تحت المداهمات الأمنية بشكل دائم بلا أب؟ هي ضريبة السياسة– المحرقة إذن!
تداخلت السياسة في ذلك الزمن مع التنافر والاختلاف بين الأب والأم، وكنتم الضحايا. كنّا جميعاً ضحايا شبه مجانين في عالم مضطرب ومخرّب ومنخور بالفساد وجنون المزاج والأهواء، واللامنطق.
– لكنك هجرتنا وتبعت أهواءك الذاتية والسياسية. تركتنا في مهبّ الغدر واللؤم. كنا وحيدين والريش ما زال زغباً فوق أجسادنا.
حين جاء زمن العودة واللقاء والتكفير، ومحاولة ترميم الخراب القديم، جاء معه موتك المباغت مكرّساً اللاعدالة في الكون وعبثية الوجود، وسيزيفية الصخرة التي تتهاوى نحوي كلما حاولت رفعها نحو القمة.
إذ استيقظ من حلمي الكابوسي يتوارى العالم الجميل الصاخب، والمضيء بالشمس والبحر، ليدخل معك في الغياهب والظلمات.
– موتك كان موتنا جميعاً . موتنا الروحي.
أخوك الوحيد، وأختاك المهاجرتان، وزوجتك وولداك، وأمك، وطفلا أخيك ورد ويمام. هذه الأطياف تطوف حول ذكراك وروحك الهائمة وصورك المعلقة على الجدران، حيث الآن مرتسم ومجسّد حضورك في الحركة والصوت والصورة والأغاني، على شاشة الروح وفي مرايا الدمع.

---

* هذا النص جزء من كتاب (الأحزان) الذي أنجزه الكاتب الشهير حيدر حيدر، إثر حدث الغياب الفاجعي المبكر والمباغت لابنه وافد حيدر.

لعبة الأقنعة

لؤي عبد الإله*

(١)

تسترجع الغرفة أخيرا نفسها أمامه، ها هو يهبط في مظلة شديدة البطء حتى تلامس قدماه سطح الفراش الناعم. تلتقط عيناه الفوضى المتمثلة بقطع الملابس المتناثرة على السجادة والسرير، وعند الجدار المقابل له كانت تجلس بروب النوم الزهري، أمام طاولة الزينة، منشغلةً في إزالة طبقات الماكياج السميكة عن وجهها، وإلى جانبها استلقت باروكة الشعر الأشقر. جاء صوتها غريبا عنه:

«تقدر أن تجلب (وئام) من المدرسة؟»

«بالتأكيد.»

وبدلا من النهوض، غطى رأسه تحت اللحاف، وراح أنفه يبحث عن عطر نسائي غادره تواً، بينما مضت ذاكرته تسترجع عبثا تفاصيل الصباح. كان يشاهد آنذاك خيطا سرابيا يتنقل أمامه بين حركتين متناوبتين: الانطفاء والاشتعال؛ الظهور والاختفاء.

(٢)

قبل أن تلتقط أذناه رنين الجرس تسربت إليه رائحة عطر نسائي غامض، جعلته يُخرج رأسه من تحت اللحاف، ويستغرق في استكشافها متلذذا. سمع صرير المفتاح الدائر في قفل الباب الخارجي فتصاعدت نبضات قلبه.

لا بد أنها لوسي، فالرسالة التي استلمها على هاتفه الجوال مساء أمس تكشف عن هويتها، بالرغم من توقيعها باسم فرنسي مثير: شانتال. «هل ستعمل زوجتك غدا؟» ولم يحتج إلى أكثر من دقيقة ليجيبها، فنوال كانت في فراشها، وليس مستبعدا أنها غفت الآن.

«نعم.»

«متى ستعود؟»

«حوالي الثانية.»

أصابه هلع وهو ينصت إلى ضربات الكعبين الثاقبين أثناء عبور لوسي مدخل الشقة، إذ لم يمض على خروج زوجته من البيت سوى دقائق، ولم تزل آثار عطرها مبثوثة في الفراش، فكأن الجارة الفاتنة كانت تراقبها من النافذة. توقع انفتاح الباب على مصراعيه في أي لحظة لتظهر أمامه مرتدية كعادتها بنطلون جينز وجزمة، وعلى رأسها بيريه فرنسية ذات لون فاقع. بدلا من ذلك حل صمت مفاجئ في المكان، منحه فرصة لالتقاط أنفاسه، والنهوض من سريره.

لم تنشأ علاقته بالجارة الشابة التي تسكن بالضبط فوق شقته إلا بفضل نوال، فحالما منحتهما البلدية إياها، راحت زوجته تتودد لكل ساكني المبنى عند التقائها بهم صدفةً. ولم يمض سوى وقت قصير حتى بدأ يشاهد بعض النساء يترددن إلى بيته. تصيح نوال بإصرار حينما يعبّر عن استيائه: «هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكنك أن تتعلم الإنجليزية بها.»

كان رد فعل الجيران تجاه إغواء نوال لهم مختلفا، فهناك من تحصن أكثر فأكثر من تقربها، وحالما كانوا يشاهدونها يمضون في خطى سريعة وهم يرددون بابتسامة مصطنعة «إنه جو لطيف اليوم، أليس كذلك؟» لكن شعبيتها كانت كبيرة بين الآخرين، خصوصا بين الأمهات العازبات وكبار السن الوحيدين.

تسربت إلى سمعه طقطقة صحون في المطبخ. لا بدّ أن لوسي تعد لها كأسا من القهوة الايرلندية ولا بد أنها ستجلب كعادتها واحدا له. تقول له كلما التقيا: «أفضل مكان أشربها فيه سريرك.» وحينما سألها ذات مرة إن كانت تتناولها مع جون أيضا في الفراش، صمتت لحظة: «حينما نلتقي فكر فيّ فقط فأنا لا أفكر إلا بك». لكنه لم يتمكن من تحقيق ذلك

* كاتب من العراق يقيم في انجلترا

يوما. فصديقها يحضر معهما حتى في أكثر اللحظات حميمية.
قبل تعرّفه إليها أثار انتباهه أولا قدوم جون شبه المنتظم في عطلة نهاية الأسبوع إليها. وبوجود طفل معها، ظن في البدء أن الآباء لا يعيشون مع أسرهم هنا، لكن بفضل المعلومات التي ظلت نوال تنقلها له عن «صديقاتها» توصل إلى حقيقة ظل يشك بصحتها حينما كان في بلده: يمكن للنساء هنا أن يصبحن أمهات بدون زواج.
يتابع من النافذة المحظوظ جون قبل مغادرته المنطقة، وإلى جنبه تقف لوسي وطفلتها.«أراك حبيبتي في الأسبوع المقبل»، ثم تطلب الأم من صغيرتها «قولي باي»، قبل أن يحرك صديقها سيارته ويمضي إلى شؤونه الأخرى.
أصبحت ليلتا الجمعة والسبت مصدر توتر وتشويق. فبدون إرادته كانت أذناه تستيقظان بعد منتصف الليل لتتابعا أي نأمة تصدر من السقف، متجاهلتين في الوقت نفسه أنفاس نوال الثقيلة. أحيانا تخترق عينه الثالثة العازل الفاصل بين الغرفتين لتحلق فوق جسدي لوسي وجون فتنقل ما يدور بينهما بحيادية مطلقة. ثم تحضر إليه صورة جون مودعا صديقته، خفيفا مثلما جاء، «أراك حبيبتي...»
بالعكس من جون يجد هو نفسه مقيدا إلى نوال، ففي أعماقه تتعايش عاطفتان متناقضتان تجاهها: حينما تغيب عن البيت طويلا ينتابه شعور بالوحشة والانقباض وحينما تحضر يسكنه شعور بالملل والرغبة بالفرار. كأنها أصبحت له في آن سجنا وآصرة بالعالم الخارجي. ماذا سيعني كل هؤلاء الجيران له بدونها؟
«هل تعرف أن سوزان أصبح عندها بوي فْرَينْد؟» تخبره بطريقة محفزة للفضول.
«في هذا العمر؟»
«نعم، لكنها تقول إنها تشعر بالحرج معه أمام أحفادها.»
«لماذا؟»
«سمعه ضعيف جدا.»
ومنذ ذلك الوقت دخل «أدي» صديق سوزان الجديد حيز تفكيره، وراح يتابع قدومه المتعثر إلى البناية، حاملا أحيانا باقة ورد في يد وفي اليد الأخرى عصاه.
ارتفع صوت المسجل من غرفة الجلوس، صادحا بأغان رومانسية شهيرة. تنتمي إلى عصور بعيدة لا يعرف عنها شيئا. كانت لوسي حريصة على تعريفه بأسماء المغنين الذين لم يسمع عنهم أي شيء من قبل: فرانك سيناترا، ألا فيتزجرالد، جيم ريفز. بل كتبت له كلمات الأغاني. تقول ضاحكة «عليك أن تحفظها وتغنيها لي.»
لكن ذاكرته هربت من تلك اللحظة لتنقله إلى لحظة أخرى: ها هو صدى الأغاني نفسه يتسرب من السقف، من وقت لآخر يعود إلى ما قبل ثلاثة أيام، حينما حضر جون إلى بيت لوسي، ولا بد أنها وضعت الكاسيت نفسه بعد تناولهما العشاء: إنهما الآن يرقصان ككائنين تلامسا للتو، مخلصين تماما لسحر اللحظة: بلا ماض أو مستقبل يشدهما. يصيخ السمع أكثر فأكثر، تتحرك أقدامهما على إيقاع الموسيقى البطيء، ولا بد أن الأضواء كانت خافتة وذراعاه التفتا حول ظهرها، في وقت تشابكت أصابع يديها ببعضها وراء رقبته.
استلقى على السرير، ومن خلف عينيه المغمضتين برزت ملامح وجهه غريبة عليه. كأن قناعا تلبسه شبيها بوجه جون. قالت له نوال ليلة السبت الماضي في الفراش: «أنت متوتر جدا اليوم. هل هناك سبب لذلك؟» دمدم متبرما من السؤال وهو يدير ظهره إليها: « أبدا. كل شيء على ما يرام». قالت ضاحكة:«أنا أعرف سبب انزعاجك. حممت وئام اليوم بدون أن أحممك.» صاح محتجا: «أنا مرتاح تماما. إنها أوهامك فقط.» ولم تمض سوى دقائق حتى انقطع صوتها تاركة إياه لهواجسه. ظلت عيناه مفتوحتين في العتمة المطبقة بينما راحت أذناه تتسللان بدأب إلى السقف. في لحظة مجهولة، جاءته صرخة نسائية مختنقة بعد أن

تـفـتـتت عبر الاسمـنت والـفولاذ والحجر إلى هـمس مسحوق، ففجرت في أنفاسه غصة عميقة.
ارتفع صوتها مناغيا من الحجرة الأخرى: «هـازم، كَمْ أون، وَيرْ آرْ يو؟» وحينما كررت جملتها ثانية بنبرة أقوى حاول أن يرفع جسده من السرير لكن بدون جدوى. تسرب إليه خدر معاكس تماما في قوته للرغبة المتأججة في أنفاسه. راح يردد كلمات متقطعة بإنجليزية متعثرة: «انتظري قليلا، أنا في طريقي إليك». لكن صوت لوسي ظل يتردد بنبرة متغنجة لحوحة: «كَمْ أونْ، هـازم... كم أون».
الـتـفت إلى سـاعـة الـتـنـبـيـه الموضـوعـة فـوق الكومودينو. كانت الدقائق تثب فوق سطحها بخفة متناهية. تسرب إليه شعور بالاضطراب جعله أكثر عجزا عن الحركة. لم تبق أمامه سوى ساعة قبل عودة نوال. ولا بد أن عليه إخبار الجارة المتلهفة إلى ظهوره بهذه الحقيقة.
جاءته ثلاث طرقات خافتة على الباب، ومن ورائه تسرب صوتها عذبا:
«هل يمكنني الدخول؟»
«تفضلي.»
تملكـه دوار وهـو يراقب انفـتـاح الـبـاب بـبـطء. كـان الضوء المتسع خلفها يجعله عاجزا أكثر فأكثر عن تمييـز مـلامحـهـا من موقعه، حيث غطت الستـارة الزرقاء نافذة الحجرة تماما. تفككت الأشياء حوله إلى كسر عائمة في فضاء دوار. انعكست فوق سطح المرآة الملصقة بواجهة خزانة الملابس شرارة ضوء، للحظة واحدة، مكنته من مشاهدة صورته، لكنها اختفت وحلت محلها صورة جون. أغمض عينيه. غمره صوت المطر الناعم الرتيب القادم من وراء النافذة متناوبا مع أصوات نسائية قادمة من أزمنة أخرى. اكتشف في تلك اللحظة أن أذنيه تمكنتا مـن الـوصـول إلى شـقـق أخـرى، مخترقـتين قـوانين الطبيعة. ها هو يلتقط شهقات الحب واحدة واحدة. وحـيـنـمـا فـتـح عـينـيـه تـفـككت صـورة لـوسي أثـنـاء اقترابـهـا مـن السـريـر إلى صـور أخـرى. إنـه الآن محاصر بفتيات المبنى جميعا.

(٣)

لا بد أنه غفا قليلا. بدت الغرفة هذه المرة أمامه شديدة الترتيب. كان كل شيء في مكانه. ولم يبق أي أثر لجارته، بينما تشبع الهواء برائحة الحبق الأليفة. تلمس استلقـاء نـوال بـجـانـبـه. ومـن دون الالـتـفـات إليها رآها تمعن النظر إليه. شعر بالضيق. كان في تلك اللحظات يراها وكأنها معلقة بين السماء والأرض. لكنه بدلا من مد يده إليها مطمْئنا مضى أكثر فأكثر في إغماض عينيه والتزام الصمت.
برغم تفوقها عليه في كل شيء تفتقد نوال البوصلة التي تحدد بها اتجاهها. وكأن وراء هذه الطاقة روح طفلة تنتظر من يوجهها. ففي كل ما تقوم به من إنجازات باهرة هناك هاجس مقلق يحركها: هل ستحظى بإعجابه؟
«كيف كان العرض اليوم؟» قالت وهي تداعب صلعته الواسعة. كـاد يـقـول لـهـا: «أي عرض؟» لكن ذاكرته استرجعت شريط المفاجآت التي ظلت زوجته تُعدّها له.
قالت نوال: «ابق في الفراش إذا أحببت. أنا سأذهب إلى المدرسة». وقبل أن تنهض من السرير أضافت بنبرة معاتبة: «أنا بدأت أغار من لوسي». قال بدون أن يفتح عينيه: «لكنك هي.»
«أنا أعني لوسي الحقيقية.»
«هـل هـنـاك واحدة حقيقية وأخرى زائفة؟» تمتم بصوت واطئ.
جـاءه صـوتـهـا وهـي تـتـطـلـع في المرآة وتمرر قلم الفحم فوق أهدابها:«هل تعرف أنهما انفصلا؟»
«مَن؟»
«لوسي وجون.»
«هـل تـعـنين أنـه لـن يـأتـي لـزيـارتـهـا كـل نـهـايـة أسبوع؟»
«العلاقة التي بينهما أعقد مما تتصور.»
قالت لحظة مغادرتها غرفة النوم بنبرة حازمة: «لا أظن أن لوسي ستزورك بعد اليوم... إنها حزينة جدا على جون». ومن فوق المرآة التقط حازم مشهدا خاطفا بعث الاضطراب في أوصاله: كانت نوال تمسح الدموع بخفة عن عينيها.

إني قاتلة

غادا فؤاد السمان*

كل ما أذكره أنه فجأة نبت أمامي كأنما خلسة خرج من الأرض، كأنما نيزك هابط حمله إلي ليعترض سبيلي ذاك اليوم الدمشقيّ وأنا أتوغل في شوارع تلك المدينة الغادرة التي أعشق.

لوهلة شعرت بالصدمة وأدركت هلعة أنني خلّفت جثة القتيل على بعد أمتار مني.

خذلتني لحظتئذٍ الشجاعة، لم أتوقّف، لم أهرع لإسعافه، لم أسمح لعيني أن تشهد الأحمر مسفوحاًعلى الطريق، وربّما لم يكن ومع ذلك هو احتمال واقع، فقط مضيت، مضيت بصمتي المطبق، مضيت بكل ذهول.

دقائق قليلة وطريق أكثر من طويل قادني إلى أول دمعة أغرورقت بها عيناي.ضاق بي الوزر وضجّ إلى ما لا أطيق.

يا الله منذ لحظات أزهقت روحا.. وأنا التي أُغلق عيني على مشهد الموت حتى في التلفاز.

تزاحمت الخواطر انتابتني جميعاً بكل شراسة، لم يرني أحد، أجل أستطيع أن اتابع طريقي بسلام، ليس اول الضحايا هو وعبثاً أجزم أنه الأخير آلاف القتلى تتسَاقط يومياً وكأنها منذورة للموت وما من شهقة واحدة تطلق عنان العويل.

القتلى في كل مكان، قتلى المجاعات، قتلى الحروب، قتلى الكوارث، قتلى الأطماع، قتلى الأوطان، قتلى الأحلام، قتلى المصير، وجثّتي واحدة من هؤلاء القتلى جميعاً أموت معهم على دفعات تأجّل فيها موعد دفني قليلاً..ا

فأين الغضاضة في موت جديد بئس القدر أنني الفاعلة، تنصلت كغيري من القتلة من طائلة المسؤولية واندفعت أكثر إمعاناً في الهروب، لملمت أوصالي وترجّلت من السيارة أبحث عن رقعة صغيرة أدفن فيها الحقيقة إلى جانب أسلافها العديدات، لم أجد متسعاً قط، آه من الشعر علّمني أن أواجه أخطائي دون هوادة وجعل مني ضميراً كبيراً محشورا في جسد ضئيل.

عليّ إذن تولّي الأمر طالما غفلت كل العيون أو غابت، عليّ أن أقتص من القاتلة التي بي، علي أن أكون أنا وليغْرقْ طوفان الخديعة الناس أجمعين.. لهم رباطتهم، ولي جأشي، لهم قذارتهم ولي ضميري... تقدّمت ولو كان ذلك من باب التقهقر.

أمام أول مخفر للدرك توقّفت، واصلت بخطى مبعثرة وأنا أهتز كوترٍ مقطوع، دخلت الردهة الواسعة بدمعة كبيرة وكلمة شديدة الإختصار...«أنا قاتلة» بادرت بها أول شرطي صادفني وسرعان ما وجدت نفسي محاطة بكافة خُدّام الشعب فرحت بهم رغم تعاستي، حاصروني بالدهشة ورشقوني بوابل من الأسئلة، فتِحت الدفاتر، شرّعت الأقلام، وبدقّة متناهية دوّنت كامل تفاصيلي، إسمي.. عمري.. مهنتي.. عنواني.. رقم سيارتي.. وأخيراً رشقا حيّا بالأسئلة المحنّطة، من ضحيتك؟ زوجك؟ عشيقته؟ مستثمر أموالك؟ محاميك؟ دائنيك؟....

لم يكن ثمّة جواب مفصّل، فالجريمة خارج احتمالات القصدية ومع ذلك لم يسعني أن أنتحل لذاتي صفة البراءة وكان الاعترف سيد الأدلة.

عابر سبيل.. أجبت.

صرخ المحقق عابر سبيل إذا.

* كاتبة من سوريا

لماذا؟ دهس كبرياءك؟
سرق حلمك؟.اغتصب عنفوانك؟. أرضك؟.
كرامتك؟. طموحك؟. أزرك؟.
حتى وإن فعل هذا كله هل يكون جزاؤه الموت؟.
لو كان الأمر على هذه الشاكلة لما ترددت بقتله لحظة واحدة.. أجبت.
برأيك لو جردوني مما ذكرت كله ماذا سيتبقّى منيّ غير المنتقمة؟ سألته.
صرخ مجددا.. الأمّة برمّتها عانت ما عانته ولم تنتقم.
فمن أنت حتى تعلني احتمال قيام رد الفعل؟. معنّفا سألني.
أنا واحدة من أمّة لو أنجبت منها الكثير لما عانت ما عانته ياسيدي.. أردفت قائلة.
هيّا تجنبي الاستطراد، وحدّثينا عن جريمتك، تابع استجوابي بقليل من الازدراء وكثير من السخط.
لا أنكر أنني كنت أقود مسرعة بعض الشيء. هكذا بدأت استرسالي، لكن العابر كان أسرع حين داهمني.
السرعة هي السبب إذن، إنت امرأة لا مسؤولة.. قال.
لكنها طريقة كل مسؤول يا سيدي.. أجبت.
دائماً نُصادف سيّاراتهم وسيّارات أولادهم الصغار والكبار والبين بين، يعبرون الشوارع غير آبهين بأحد على الطريق، أو على أبوابهم، أو حتى لو اتصبوا أمامهم على شرفات الموت أم على الخوازيق.. رحت أتابع: ماذنبي أنه اعترضني أنا بالذات كان يُمكن لأيّ منهم أن يكون الفاعل وعلى نحو أشنع... ألا يكفي أنني جئت إليكم لأعترف، لا أملك إلا إرادتي الممعنة، وسلطة الضمير، وخواء ذات اليد ورصيد ساشع من الحماقة واليقين.
كأنّما أحسّ المحقق بخزيّ.. بندمي، فسألني أن أحدّد هويّة القتيل. وما إن نطقت حتى انفجروا جميعاً ضاحكين، واستبدلوا المحضر بصياغة جديدة تنصّ على «إزعاج» للسلطات.
النفْس التي دهستْها سيارتي لم يكن لها أحد في مسقط رأسها، لهذا لم يستغرب غيابها أحد.
جمعيات الحقوق المشاعة هنا وهناك بشعارات فلكلوريّة مرفوعة فوق دكاكينها المرخّصة بعلم وخبر وقرار ومدى وصلاحيّة وقواعد واستثناءات، لاتشمل هذا الكائن الذي يشبهنا كثيرا،
نحن الذين لا نزال نحمل في قلوبنا حرارة الحق، وحميميّة الاعتراف، وسذاجة الصدق، وطلاقة المواجهة، وعفوية الاندفاع بلا رتوش، وبلا حسابات ومحسوبيات، واعتبارات ومعايير.
أذكر أنّي اعترفت، نعم اعترفت، وأتابع اعترافي هنا، بغباء ربّما، المهم أنّي اعترفت أنني قاتلة، ليستقر ضميري، ويستعر ضميرهم، وبدل ذلك ضحكوا.. نعم ضحكوا.
ولم يدينونني لأن القتيل كان مجرد كلب......
ليست المسألة أنّها مسألة تأخير عن ركب المنطق الحضاري، وليست القضيّة هي قضيّة استباق للدافع الإنساني ووجوبه، «الرفق بالحيوان» مرحلة تفوق طموح الفرد حالي، فلا يزال أمامنا متسع من المراحل الاجتماعيّة، وهوّات من القرارات الإنسانيّة، وهوامش من التدقيق والتمحيص والبحث والمداولة حتى نرتقي مبدأ «الرفق بالآدميين» لمستقبل آجل قد يصير حقيقة في يوم من الأيام. وبعدها يصل الحيوان إلى ما قد نصل نحن إليه.
ما زلت أذكر الحادث جيدا، وأهتزّ كوترٍ مقطوع، أبتلع بغصة دمعة كبيرة، وأرثي لحال القتيل الذي يذكّرني بالكثير الكثير، عندما يكون الكائن بلا مأمن في وطنه، وبلا قانون يحمي حقوقه وكرامته.

ابتكار سعادة

هدية حسين ★

ليس تماماً أنني ولدت في مثل هذا اليوم.. ما زلت مصرة على ذلك.. بيد أن أمي ما تنفك تذكرني قبل اسبوع من حفلة «عيد ميلادي».. ماذا تعد، وأي الأسماء تضعها في قائمة الدعوة.. أي فستان سألبس، وأية اصناف من الطعام ستوضع على المائدة.. أما كيكة عيد الميلاد فتأخذ من وقتها الكثير، ذلك انها لا تثق بما تصنعه المحال المتخصصة لهكذا مناسبة.. إن لها ابتكاراتها الغريبة، فهي تحب دائماً أن تفاجئ الجميع بتصميم جديد، ترسمه على الورق ومن ثم تعهد به الى أحد المحال.

في حفلة السنة الماضية استنسخت صوري منذ الطفولة بالتتابع.. السنة الاولى، والثانية، والثالثة و.. حتى العشرين، وصممت نموذجا يستوعب عشرين صورة داخل مربعات الشكولاتا التي تحيط بقاعدة الكيكة المؤلفة من سبع طبقات، وفي كل سنة تفرش المائدة بلون من الساتان تعلوه قطعة من الدانتيل الأبيض.

كلما اقترب موعد الحفلة يزداد قلق أمي.. تروح وتجيء في الصالة وفي الزوايا.. تغير لوحات الجدران، وتشتري نباتات ظلية جديدة تزين بها البيت.. تخرج الزينة من أكياسها وتثبتها بين قضبان النافذة وعمود الثريا التي تتوسط سقف الصالة.

أنظر اليها.. امرأة تفيض حيوية، أعجب لقدرتها على العمل طيلة ساعات النهار.. لا تأخذ قسطاً من الراحة بين عملها في دائرة الفنون وما يتطلبه البيت.. لم تطلب مساعدتي في شيء، إلا انها لا تمانع ان قمت بذلك.. الشيء الوحيد الذي لا تحبذه هو المساعدة في حفلة عيد ميلادي.. انها تفعل ذلك بشغف ومحبة كما لو أنني أولد من جديد.

إن مشاعري عادية تجاه هذا اليوم.. تقول لي: في مثل هذا اليوم، بعد ساعتين من الآن ستأتين للحياة.. أضحك مما تقول وأرد: كلا ليس في مثل هذا اليوم.. لأن هذا اليوم لا يشبه ذاك اليوم قبل عشرين عاماً، ربما امطرت السماء في مكان، واندلعت الحرائق في مكان آخر، وكنت أنت أصغر بعشرين سنة من الآن.. وكان أبي على قيد الحياة.. ربما كان متوعكاً او مكتئباً، أو يمارس احدى هواياته.. وكنت تلبسين غير هذا الثوب، دخلت المستشفى وخرجت بعد عدة ساعات، وكدت تموتين من ألم الطلق.. إذن ، فذلك اليوم لا يعود يا أمي.. كل يوم حين يمضي لا يعود.

تشعر أمي بالقلق حيال أفكاري، وربما بالإحباط.. تنهض ممتعضة وتقول: لا تتفلسفي.. قومي واستعدي للفرح.. هي العبارة ذاتها، تكررها كل سنة عندما تسمع الكلام نفسه مني.. أعرف أن أمي مولعة بابتكار السعادات، وبأنها امرأة تقدر قيمة الحياة، وللذكريات طعم لذيذ حين تسردها كما لو انها حدثت للتو.. وهي على يقين تام أن أبي يشاركنا فرحة عيد الميلاد، ولهذا فهي تتزين وتتبرج بالقرب من صورته الكبيرة.. وحين تكمل زينتها تنظر (إليه) كأنها تطمئن الى هندامها من خلال نظرته الجامدة وراء الزجاج.. أود لو قلت لها ان القبر الذي تزوره كل خميس لا يحتوي على أبي.. انه مجرد حجارة تضم عظاماً لا قدرة لها على الاحساس بالأشياء، لكنني لا اجرؤ.. لأنني لو فعلت ذلك سينفطر قلبها وقد تسقط في حمى البكاء والغضب.

خرجت أمي تواً من الحمام.. وجهها وردي مضيء وشعرها الطويل ينساب رطباً على كتفيها العاريتين:

– بعد ساعة من الآن سنذهب الى صالون التجميل، إنها ليلة العمر.

وتمضي مسرعة الى غرفة النوم خشية ان تسمع مني تعليقاً يعكر مزاجها.. أقوم متثاقلة، وفي الحمام.. أمام المرآة الطويلة أتعرى.. لكنني لا أنظر الى جسدي.. أقف تحت (الدوش) وأترك رذاذ الماء يداعبني.. حين أخرج تكون أمي قد استعدت.

تقول.. بعد الثانية عشرة وسط زحمة المحتفلين:

– ها قد كبرت سنة أخرى.

لا اعلق.. أهمس الى نفسي: أية سنة؟ انها مجرد لحظات فاصلة وأنا كبرت منذ أيام طويلة، أو على وجه الدقة أكبر كل يوم وكل ساعة، وها هي الثواني تمضي ولا أقبض على الزمن.. أعرف أن تساؤلاتي ليس لها أجوبة إلا ما يلمس روحي من صدى بعيد أعجز عن فهمه.

أمي تهمس لاحدى صديقاتها بشيء يخصني، نظراتهما تفضحهما، وأدرك ما ترتبانه لي.. ابن تلك الصديقة يحوم حولي، كان قدم لي قبل قليل ساعة مطعمة بالماس الصناعي، عقرباها ملتصقان كأنهما عقرب واحد... ياه.. لماذا يسمونهما العقربان؟ ألانهما تلسعان الزمن المحصور في الدائرة الصغيرة؟ أم تراهما تلسعاني؟

قلت: أشكرك برغم أنني لا أحب الساعات.

قال شيئا ضاع في الصوت الصاخب الذي خرج من المسجل (كل عام وأنت حبيبتي).. ورقص الجميع.. أمي لم تتعب في تلك الليلة، لا من الرقص ولا من الفرح.. لكنها فيما بعد تعبت من تمثيل دورها في الحياة.. ورحلت قبل ثلاثة أشهر من عيد ميلادي الثاني والعشرين.. ربما أرادت أن تمثل دوراً آخر خارج عقارب الساعة، في مكان لم يتسع لاثنين.. مع أنها لم تحدثني عن نيتها في لعب ذلك الدور مطلقاً.

إلا انني بعد غيابها الأبدي رحت أستعد قبل اسبوع لحفلة عيد ميلادي وأفعل الشيء ذاته بشغف ومحبة لابنتي التي دخلت عامها الرابع.

★ كاتبة من العراق

لمن فتحوا أفواههم تنتهب الحكاية

سعيــد الحاتمي*

للحكاية بابان... فم واحد للراوي، وللليل ألف أذن ... لا أحد يذكر على وجه الدقة متى تفرقت خيوط حكايتنا ، ثم عادت تلابيبها لتجتمع في كف راويها وقرر ذات ضجر أن يهديها لأول داخل عليه.. قضى ردحا يستاف رائحة الحكاية ثم أعلنها تاريخا للبلدة وما جاورها.. حين لم يعد بمقدوره أن يضع حدا لموت الليل المتكرر داخله قدم التماسا إلى مجلس القطط السوداء باعتبارها جزءا مهما فيما حدث لاعتماد الحكاية ضمن ما يدرس للأجيال لاحقا....

من يومها وأهل القرية حريصون- والعهدة على الراوي- على حقن أبنائهم بعصارة حكايتنا مرة قبل النوم و أخرى ما بعد الخيبة.......

استمتع قليلا بحك ظهره المتخشب على الجدار قبل أن يفتح عينيه وفمه بحركة متوافقة في آن... تلاقت شفتاه ثلاث مرات متتالية كمن يتلمظ شيئا..استغرق وقتا طويلا ليدير رأسه كي يتبين مصدر حركة وصلت إلى أذنه من أحد أركان المكان/الخرابة...امتعض حين رأى قطا أسود يتمسح بجدار الطين.

المكان كان ضيقا جدا .. وقذرا جدا..ورطبا جدا.

دار بجذعه نصف دورة ثم طوح بيده وسدد آخر لكمة إلى موضع يرشح الألم على حواف متهمه ، بعد أن عجز لثلاث ليال أن يعصر منه اعترافا يصعد به إلى كرسي آخر.. منذ فترة وهو يشعر بالملل من هذا النوع من مسببات الاعتقال.. يتمنى شيئا مختلفا... قصد مغسلة قريبة ، وغسل بقايا مخاط وقيئ من ظاهر قبضته.. قبل أن يخرج قذف بآخر شتيمتين إلى الرجل المكوم في زاوية الغرفة وتربس الباب خلفه .. في إحدى الردهات أدارت الساعة – المزودة بكاميرات مراقبة– قبضتيها معا في وجه الرقم (١٢).. مجموعة من الرجال أخذوا يصلون إلى المكان تباعا، والليل في الخارج كان قد عد ثلاثا على أرواح الكادحين.

« لم يقل شيئا ابن القحـ... » زفر لرئيسه في المكتب المجاور قبل أن يغادر المبنى المنعزل في طرف المدينة...

لو كنت أملك يديّ لفقأت عين الضجر بفصل رقبتك أيها الحقير... كم كانت أذناي ستنتشي طربا لسماع تفصد فقرات عنقك.. منذ أن انفصلتا عن خارطة جسدي و أنت تقيح صباحاتي بطلتك اللعينة... رؤية أمثالك كانت كافية لتثير إعصارا في قبضتي لا يهدأ إلا على رائحة الزبد والدم...

كان القط قد مل ثرثرة الكائن المرمي أمامه... دار حوله.. حفر بيده ليواري سوءة بطنه.. ماء قليلا ثم خرج .. تدحرج هو عن مكانه.. اضطجع على جنبه .. أخرج صوتا ثم قذف كتلة من الخراء....

حين انزوى داخل السيارة عدل مرآتها الأمامية ليتمكن من النظر إلى وجهه الخارج توا برفقته من غرفة التحقيق.. مد يده وخلعه من مكانه لتظهر تحته نسخة وجه أخرى.. راعه منظر ثقب أسود يستقر على صدغ الوجه الوليد.. تناول قطعة صلصال من أمامه وملأ بها فوهة الثقب...كشر بشبه ابتسامة حين لاحظ النتيجة......

عندما غادرت السيارة(الجاكوار) البوابة الأتوماتيكية حرك الرجل الجالس خلف شاشات المراقبة رأسه وهو يراقبها تمرق إلى الخارج.

للحكاية طعم رعشةٍ ما قبل النوم.. فكلما أناخت ليلة فقدت ألوانها الركاب على القرية والحارات المحيطة يقبض الراوي خيطا ما زال ممتدا ويبدأ في فتله على انكشاف صحراء تبسط ظلامها على المكان....

....« توفي والده وامتنعت أمه عن الزواج من كل من تقدموا إليها.. آثرت أن توقف حياتها لتربيته...عندما كان رضيعا خرجت به إلى الوادي.. تركته تحت إحدى أشجار السمر وذهبت كي تحتطب..حين عادت ذعرت لمنظر ضبع تجثم فوقه وفمها بفمه.. كانت جثة هامدة وهو يمتص لسانها بشراهة.. قضى أسبوعا وهو يتبول دما».

....حين تمتد الحكاية ويأخذ أوارها في الانطفاء يبقى رجال القرية المتعبون يهدهدون رجولتهم.. ينتبه القابض على خيط الحكاية لأحد الرجال يغمز لزوجته بالانصراف وهي ترده بغرز أسنانها على شفتها السفلى..يعقد الخيوط تمهيدا لفكها حين تسنح الفرصة في واحدة من ليالي الشتاء.

«قومي يا امرأة.. احملي ابنتك إلى فراشها.. وأنتن،، لتذهب كل واحدة منكن وتدفئ حضن زوجها...حضن الزوج أشهى من كل الحكايا...هيا »

كشف الرجال عن أسنانهم النخرة تعبيرا عن امتنانهم وانصرفوا وهم يحثون الخطى ناحية البيوت.

الأمر برمته كما تعوده في كل ليلة لا يتعدى كونه إجراء

* قاص من سلطنة عُمان

روتينيا أو احترازا أمنيا كما أكدوا له ...قشر شوارع إحدى مرتفعات المدينة الهادئة ليلا ، ثم انعطف باتجاه جرف يطل على البحر..راقب أشباح بعض القوارب تحت ضوء القمر الرمادي.. فكر بطريقة يستطيع أن يخرج بها من جوف الرجل الذي تركه مكوما قبل لحظات ما يريد...حين عجز قذف بحجر تجاه البحر ثم غادر الجرف.

غير ناقل الحركة الآلي من وضعه وهو يتدحرج باتجاه أحد الفنادق القريبة.. لم يتعود الذهاب إلى الحانات الرخيصة إلا لاصطحاب أحدهم بعد نهاية السهرة إلى غرفته الفولاذية... كان يحرص على أخذ اسمه مباشرة من فم رئيسه كما يقتضي عرف المهنة.....

حين اقترب من الفندق عدل عن فكرة الشرب وأخذ يتابع سائق أجرة كان ينهي آخر توصيلة لديه تلك الليلة..كما أخبروه (كل من يقترب من هذا الحي بعد منتصف الليل فهو محل اشتباه)... ضبب عليه شعور بالشفقة حين لمحه يتجه إلى الشارع العام بعد أن أنزل امرأة لم تبد له من الوهلة الأولى من هذه الأرض..«بالإمكان جعل حياة هؤلاء المنسحقين أكثر هدوءا لو أنهم كفوا عن الجوع »غمغم وهو يغادر الحي الدبلوماسي.

وضعت المرأة ذات الثوب الأصفر وعاءها على الأرض بينما كشفت الأخرى عن بياض أسفل ساقيها قبل أن تغرسهما في ماء الفلج بعد أن استقر ردفاها على حافته....حين همت إحداهما بكشف آنية الحكي شهقت الأخرى لمنظر عينين تنحتان في بياض الساقين... تبادلت مع رفيقتها النظرات ثم أطلقتا ضحكة ذات مغزى.

« أعرف أن هاتين السخيفتين تسخران من ضعفي ،مثلما كنت أدرك أن ذات الساقين كانت تتودد إلى أمي علها تقنعني بالزواج منها»

– من يصدق أن تلك الساعد الملتوية في حضنه كدودة كانت تثير الرعب في نفوس الأهالي قبل قطعها. قالت ذات الثوب الأصفر

– تماما.. مثلما كانت تشعل الرغبة عند صبايا القرية. تأوهت ذات الساق الأبيض.

«لو كنت أملك يديَّ لهرست بهما رأس الرغبة ولوسدتهما جسدك يا من كنت تختانين نفسك بالليل وتتوددين إلى أمي بالنهار»

– قضت أمه حزنا عليه.. وهجر البيت حزنا عليها.

– ستظل أجيال القطط تلاحقه بلعنتها نكالا بما كسبت يداه في أسلافها. ردت الأخرى وتفلت على جانبيها.

بعد أن سمع به في واحدة من زياراته القليلة رأى أن يعتق قطط القرية من بطشه.. تحسس عضلة ساعده قبل أن يردف«عليك أن تصرف قوتك فيما يفيد وتترك هذه المخلوقات المسكينة.. الجماعة يبحثون عن من هم مثلك..إذا كنت ترغب في العمل معهم سأصطحبك غدا».

عندما أراد أن يستفسر عن من تعنيهم كلمة «الجماعة» بالتحديد أمره أن يرجئ الأسئلة وأن لا يخبر أمه بما جرى بينهما.. في الأسبوع التالي كان واحدا من هؤلاء الجماعة..أقنعوه أن من يصل إلى هنا يجب أن لا يعتبره ضمن مصطلح المخلوقات المسكينة....

حول بصر عينه الغائرة في حفرة رأسه المتدلي على أحد جانبي صدره ونظر إلى قبضته مباشرة..حاول تحريك أصابعه.. خيل إليه صوت طقطقة مفاصل .. تهللت أساريره قليلا.. بعد فترة أيقن أن أصابعه لم تفارق بعضها البعض... تكدر وزحف ناحية الفلج.....

الشارع إلى البلدة أفعى ملتوية بين الجبال تفح فاتحة شدقيها وهو متجه إلى الجوف مباشرة..نساء ملتفعات سوادا بأظافر كأنها الخطاطيف تندلق أدمغتهن على الزجاج الأمامي وعلى بقية أجزاء السيارة....

« اللعنة ..ماذا تنوي أن تفعل بي هذه القطط التي تتزاحم في رأسي».. كلما أراد أن يشعر بالخوف طفت أسنان رئيسه الصفراء حين كشخت بالسخرية عند طلبه الإذن بالذهاب لرؤية أمه..

«هذه الليلة فقط، وعدْ صباحا.. عليك أن تعرف من هذا الحيوان ما نريد قبل غروب شمس الغد.. لسنا مستعدين للمشاكل» .. شعر بالرغبة في التبول .. زاد صراع القطط بساحة رأسه.. تناسى الأمر وزاد من سرعة السيارة.

* * * *

سيظل أهل القرية يذكرون بدقة أن طيرا هاجر منذ زمن بعد أن نبت له ريش بلون مختلف وأصبح لا يأنس لمنظر أقرانه .. شيعته الإناث إلى خارج حدود البلدة على أمل بعودته.. وسيبقى رواد الإسفلت يرددون كيف وجدوه ذات شروق بين الجبال وقد كسرت جناحاه وكيف ما عاد يفتتن به أحد..........

* كل ما سيأتي لاحقا فات الراوي أن يسرده....

في الوقت الذي تغمض الشمس فيه عينا تفتح الظلمة فيه للحكاية بابا..انتهت النسوة من آخر بند في قائمة الروتين البيتي وغطين من هجع من أبنائهن ثم خرجن يلتمسن في الظلمة خيطا..فرغ الرجال من صلاة المغرب .. تسامروا قليلا أمام مسجد الحارة ثم انصرفوا يبحثون للحكاية عن خيط...اجتمعت خيوط الحكاية ، لكن الجميع افتقدوا على غير العادة من كان يفتلها....لاذوا بالصمت ثم عادوا متفرقين إلى البيوت..........

فوتوكراف مدينة

نائل علي *

ساعة البلدية

لم يكن في حسبان المعمار أن يبقى شط الحلة محصوراً بضفتين متقاربتين حين يمر بالمدينة، كان في مخيلته وكما في خرائط وملفات شعبة التخطيط العمراني التي أكلتها العتة والبلى لتوالي السنين عليها، عريضاً بما يزيد عن المائة متر وبتكسية حجرية عند الضفاف وبجدران حامية من الحجر والآجر المتناغم، فعمل على ان تكون الأسس والجدران للبناية غاية في الضخامة والمتانة ظاناً أن مياه النهر ستلاعب أقدام بناية البلدية التي أراد لها، واستجابة لذكريات الطفولة عن مدينته الصغيرة على ساحل منسي يسكنه الضباب ، ان تكون كسفينة راسية لمن يراها من الضفة المقابلة حين لم تكن هناك سوى الوردية والكلج وكريطعة، أما الخسروية وبابل وغيرها من الأحياء فقد كانت يومها بساتيناً للنخل والخضراوات، حتى أن حالمةً وفي زمنٍ قصي، كانت قد فقدت حبيبها في ظروف غامضة، توهمت وهي تنظر من شرفتها في محلة الوردية وفي ليلة بلا قمر، أن سفينة راسية تنزله متبوعاً بمن يحملون صناديقه ومسبوقاً بمن ينير له الطريق، وظلت تنتظره أن يطرق بابها لساعات حتى بعد أن أنهت دورية الحراسة جولتها الليلية الأخيرة. ولكي لا تفقد السفينة قمرة قيادتها فقد امتلكت البناية برجاً يحمل كل من جدرانه الأربعة وجهاً لساعة كان الريفيون يحكون لأقرانهم في قراهم البعيدة عن دقاتها الذي تسمع من بساتين كريطعة، أما أوائل الموظفين ممن نزعوا الطرابيش ولبسوا السدارة، الذين تخرجوا حديثاً من المدارس الوطنية بعد قرون من الكتاتيب والمدارس التركية، فقد كانوا يتفاخرون بدقة ساعات الصدر خاصتهم بحسب تماثلها مع ساعة البلدية.

* * *

١١:٣١ جنوباً

الذكرى بعيدة ومشوشة، كان حينها طفلاً صغيرا لا يدرك شيئا، تهرب من رقابة أمه وتسلل عبر عكد العريان إلى السوق المسقف الصغير وعند نهايته المقابلة للجسر تجمع مع صبية آخرين ممن سلكوا فروعاً منزوية عبر الكلج والوردية ليشهدوا ما يحدث . عاكف عند فم الجسر بكامل قيافته وصلفه يضرب كفه بعصاه مستعجلاً الوقت، مرّ ريفي من قرى الجنوب على مطيته البيضاء وتساءل عن طابور المكبلين عند حافة النهر، اخبره أحدهم انهم وجبة من سيعدم هذا اليوم، كان عاكف يعدم كل يوم عدداً محدداً وبقدر جنوده الذين ماتوا في معركته مع الحلة. تمتم الشيخ ذو اللحية البيضاء بعض كلمات غاضبة فسمعه من لا يُحسن أن يسمعه، فصدرت الأوامر سريعاً وانضم الشيخ الى الطابور نفسه.

بعد ذلك بشهر كان الحليون والنجفيون يحاولون اختراق سور الحلة بعد ان قاتلوا عاكف خارجه والذي اصدر بيانه في ١٥/١٢/١٩١٦ «بعد ان أجرينا التأديبات للعصاة الذين هم قابلوا إجراءات الحكومة، تعرض بعض السرسرية للعسكر». ارتبط خضر بالجسر وارتبط الجسر به، في صباه كان يفخر بين أقرانه بمسيره على الجسر لوحده ودون ان يقوده أحد ما ودون ان يتمسك بسياجه. كان الجسر يومها مجموعة من الدروب رصفت عليها ألواح الخشب ووضعت أعمدة خشبية بارتفاع متر تربطها سلسلة حديدية طويلة على امتداد كل من جانبيه. كان الجسر يهتز ويتمايل مع حركة الريح والموج وحركة المارة والعربات عليه، لا يستطيع التوازن عليه إلا من ألف ذلك، كانت الأرض التي تتمايل تحت القدمين تبعث الفرح في نفسه والخوف في نفوس أقرانه. ولما شبّ قليلا، ذهبت به أمه إلى خاله ليجد له صنعة يعتاش بها، فاحتار الخال مع هذا الصبي الذي يسكن

* كاتب من العراق

الشط فسعى له ان يعمل عند بلام ينقل الناس بمساعدة حبل مدّه بين ضفتي النهر عند كريطعة والجامعين. ولكن الصبي وبعد أشهر قليلة صار له قاربه وشبكة الصيد خاصته. كان ينحدر بقاربه رامياً شبكته قريباً من الجسر ويتهادى معها وئيداً ليسحبها عند بساتين النخل جنوباً وليعود لصق الجرف مستعيناً بالمردي الى الجسر ثانيةً ليربط قاربه به ويصعد بسمكة رافعاً إياها بذراعه فيما الباقي من صيده يسبح مربوطاً الى مقدمة قاربه.

بمرور الأيام صار خضر البلام يقضي جلّ وقته في النهر، في منتصف العشرينيات وفي أمسية صيفية، ربط قاربه الى الجسر وابتدأ يغني ابو ذياته ومواويله. كانت سطح دار الشيخ سلمان البراك مضاءة بعشرات المصابيح، بعد قليل خفتت الأصوات عليها، فانطلق خضر بمواويله الموجعة من أعماق نفسه، خمّن ان هناك من يتسمع له، ولكن بعد ان أطفأت الأنوار ولم يعد هناك سوى الشحيح من الضوء، سكت المغني وأحس بما يشبه الخيبة ولكنه بعد لأيٍ عاد بصوت الحنين العالي، رأى خضر شبحان يقتربان من جدار السطح ويتطلعان الى ظلام النهر، شاب يافع ورجل بوجه طويل ولحية مشذبة،، كان الرجل قد اقتاد ابنه، بعد ان نصبت الكلّة له، الكلّة التي سيحتفظ بها أحفاد سلمان البراك لقرن آخر، لم يعرفهما يوم ذاك خضر، وهما بدورهما لم يتمكنا من رؤية المغني، لكن الملك فيصل، قال لغازي، بعد ان تطلع في عينيه، لا تنسى أبدا هذا الطور.

في سنوات لاحقة داهمه الروماتيزم ويبست أوصاله، لم يعد قادراً على تحمل برودة الشتاء ورطوبة الهواء، فسعى معارفه الى تعيينه في البلدية مراقباً للجسر، فرح خضر البلام بمهنته الجديدة طالما ستبقيه قريباً من الجسر والنهر، كانت مهمته تنحصر بإعطاء أمر المرور أو التوقف للعربات التي تنوي عبور النهر، يحمل في يده اليمنى علماً اخضر، وفي الأخرى أحمر، يرفع يده اليمنى، فيرفع الآخر في الضفة الأخرى علماً أحمر، فينساب السير من ناحيته الى الضفة الأخرى. كان هذا الاجراء هو الوحيد الممكن يومها طالما ان جسر الحلة لا يتسع لمرور اكثر من عربة. مرّ الجميع على جسره فتح لهم المرور بعلمه الأخضر، جميع متصرفي الحلة حيّوه. مرَّ من جسره ملوك وقادة، حياه بعضهم، سوكارنو حياه في العام الواحد والستين في مروره على الجسر وعند زيارته لخرائب بابل، ولكن التحية الأحلى والأغلى لديه كانت بانتظاره في صباح ربيعي، سار الشيخ بفرسه الجميل على الجسر، أوسع الناس له مهابة له، حاملاً البرنو على كتفه وصف الرصاص يطوق خصره، صف الرصاص الذي لم يكن ليفارقه حتى في نومه، كان لحوافر الفرس على الجسر وقع جميل، توقف الشيخ اشخير عند رأس الجسر وقال له، كيف حالك أبا ياس .

في زمن آخر، كثرت الجسور على الشط، نصبوا جسراً جديداً قريباً الى جسره العتيق، جاء عمال وقتيون يقودهم ابله آخر ويأمر من البلدية حفروا طبقة الإسفلت الرقيقة وثقبوا السطح الخشبي ووضعوا ثلاثة أعمدة حديدية في فم الجسر، ثبتوها بأسمنت أعدوه على عجل «خضر، الجسر للمشاة فقط، لن تعبره عربة بعد اليوم». سحب نفساً عميقاً سكن في صدره، جاهد كي يزفره، دار برأس الى الجسر والنهر والوردية والجسر العسكري ورفع رأسه قليلا، تطلع الى ساعة البلدية. بعدها تغير كل شيء. اختفى باعة الحبال والفخار ودكاكين التبغ عن فم الجسر وحلّ محلهم باعة أحذية النايلون المعاد، اختفى شحاذو الجسر واستقر به باعة جدد أراحوا عجيزاتهم على صفائح السمن الفارغة وراحوا يتوسلون بيع بضاعتهم من خميرة جبن، شخاط نقصت عيدانه أو معجون مغشوش. ضاع مهرجان الألوان غروب كل يوم اذ يرمى الى النهر المتبقي من الفاكهة والخضر مما لم يُبع ذلك اليوم. ضاعت رائحة الكرفس حين اختفت آخر بائعة للخضراوات، كنس الشفل محلات البقالة، وانسحب بائعي الدهين واللبلبي والشلغم والحلاوة، لم يحتفظ الهواء لا برائحة الكرفس ولا بأصوات رواد مقهى ابي سراج، لم يتبق شيء سوى ساعة البلدية، تشير الى الزمن الذي قيل فيه « الجسر للمشاة فقط ». الزمن الذي لم ير الناس بعده، لا خضر البلام ولا علميه الأخضر والأحمر.

* * *

بضعة من الوقت: قريباً من السادسة شمالاً

عينان تحدقان في العتمة وثمان نمن، عينان يهرسهما الخوف. لم تعرف الأمهات الخوف في حروب سابقة، عشن الحزن، القلق على المصائر، الشجن، اللوعة، انتظار من يعود ولا يعود وأشياء أخر، لكنهن لم يعرفن الخوف، الخوف الذي صار يطحنهن طالما خيّم طير السواد.

عينان لامعتان في السكون المظلم، السكون الذي زاد رتابته الدوي المنتظم لطير السواد. الأطفال الأربعة ناموا، اندسوا في فراشهم وغطتهم بدايةً بأغطيتهم وبفرش الضيوف، كان البرد عنيداً ولئيماً، لا نفط ولا كهرباء، الأشجار القريبة، تناوب الجميع على احتطابها حتى لم يعد هناك جذاذة لتحرق، لا مشكلة مع الماء اذ ان الشط قريب، والخبز، تدبره الناس بحبات الذرة والشعير ومطاحن الجدات التي خرجت من الزوايا والدهاليز. غطت الأطفال بما بقي لديها من أسمال، وظلت أفعى البرد تتسلل من فتحات لا مرئية.

في لحظة من الزمن، زمن بين زمنين، زمن عصي على المقاييس، تجشأ طير السواد، انطفأت العينان الساهرتان، انطفأت الأعين الغافية، تهاوت الجدران وانطفأ الجيران. لم يكن هنالك من جهاز اتصال أو محطة كهرباء، ولا حتى عسكري واحد، عيون نائمة وأخرى صاحية يقرضها الخوف لاناس أضناهم الجوع والبرد. بالصدفة، الصدفة المحضة وحدها، تهاوت قاعة المسرح الوحيدة في المدينة، الساعة الشمالية أخذت حصتها هي الأخرى في أيام قابلة، لم يبق منها سوى مؤشر للساعات، طار نصفه والتوى النصف الباقي منه، لكنه ظل يشير، ثابتاً في مكانه، الى زمن الفاجعة.

* * *

١٢:٤٨ غرباً

انقل خطاك خلال المدينة، المدينة التي لم تنسب صنعة البيوت فيها الى بنائيها، بل الى نجاريها،

سر وئيداً في طرقها والمجازات، تطلع الى جدرانها من الآجر البابلي، الى خشب شناشيلها المتزاحمة، الشناشيل التي حجبت الشمس عن الدروب، الدروب التي تدور على نفسها، والدروب التي لن تُفلت ساكنيها، مدينة بعشر محلات، ثلاث في ضفة، وسبع في الاخرى، دع الكراد والتعيس، وسر في عكد اليهود، انحرف يساراً الى الجباويين، سيتلقاك ابو الفضائل، احمد بن طاووس، المتوفى في ٦٧٣، كانت المحلة تسمى به قبل ان يسكنها القادمون من جبة، وعلى أمتار قليلة منه، حسن الدمستاني البحراني، الشاعر الجليل والمتوفى في ١٢٩٩، تمهل قليلاً في الأمتار العشرة بينهما، قد يصل سمعك، همسات الطلاب في المكتبة التي كانت هنا أو «رضينا بالسلام وقبل كنا بما فوق الأماني طامعينا»، فهنا كان صالح الكواز الشاعر يتردد على أصدقائه ومريديه، أما حمادي الكواز الاقل تعليماً من أخيه، «لا تعجبوا من صبوتي ومن الملام تعجبا»، حمادي الذي كان يقول «راجعوا قواعدكم فالقول قولي»، أمتار أخرى وتصل المحقق، هذا الذي سمي الشارع بين الجباويين والمهدية باسمه، أبو القاسم، عالم ومجتهد، صاحب شرائع الاسلام، «هجرت قوافي الشعر من زمن هيهات يرضى وقد أغضبته زمنا»، اذا سرت في شارع ابو القاسم فسيتلقاك ابن النما، اما اذا عبرته الى المهدية من عند المحقق فسيتلقاك الشفهيني الشاعر، «وانا الغريب الدار في وطني وعلى اغترابي ينقضي العمر»، لن تجد مدينة تشبهها، مدينة احتضنت رجالاتها في خاصرتها، لم تدفعهم الى المنافي ولم تدفنهم في مقابر غريبة، ضمت عليهم الحنايا وحمتهم بأضلاعها، مدينة زُيِّنت بمراقد أبنائها من علماء وشعراء وقادة، سقف واحد في شارع المنتجب ضمّ اربعة من الرجال، شاعر ومجتهد وعالم والآخر هو دبيس بن صدقة مؤسس المدينة، الدروب تدور على نفسها والاعلام لا ينتهون، جمال الدين الخليعي «فوا ضلالي تبكي لوحشتهم عيني وهم في القلب قد سكنوا».

فيما كانت الستينيات تلفظ انفاسها، تم تهديم مركز الشرطة وسجن المدينة، أسقطت المسرفات الجدران السميكة وسوّت الأرض وفي الأرض الخلاء برز اخضرار صغير، كتمت ساعة البلدية شهقتها، عجبا، مدينة لا ينتهي رجالاتها، بقيت واقفة على الوقت الذي رأت فيه لاول مرة قفصاً أخضراً صغيراً ضمّ رجلاً آخر.

«فيش»

للكاتبة الايرلندية: شيلا أوفلاناجان

ترجمة: ريم داود ★

يلعب الأطفال في حديقة منزلي كل يوم. أنا لا أريدهم أن يلعبوا هناك، بالطبع، ولكنهم يفعلون ذلك؛ يركضون بين أحواض الزهور، ويكسرون شجيرات الورد. لقد زرعت شجيرات الورد تلك لأنني ظننت أنها، بأشواكها، ستثنيهم عن العبث بحديقتي.. ولكن ذلك لم يحدث؛ بالعكس.. يبدو أنها شجعتهم أكثر.

في بادئ الأمر، لم أكن أعلم أن حديقتي قد تحوّلت الى نوع من ملاعب الأطفال العامة. فحين كنت لا أزال أعمل، كنت أغادر المنزل في تمام الثامنة صباح كل يوم، لأركب القطار من محطة «ستُن»، ونادراً ما كنت أعود للمنزل قبل السادسة مساءً. وحينها يكون معظم الأطفال قد غادروا حديقتي وذهبوا لمنازلهم لتناول العشاء. وإذا ما تجرأ بعضهم على المكوث في الحديقة والركض بين أحواض الزهور عقب عودتي، كنت أكتفي بضرب زجاج النافذة بيدي عدّة مرّات، وعندها كانوا يفرون الى الشارع..

أعتقد أنهم يظنون أنني مجنونة نوعا ما، فليس في حديقتي أي شيء مميز؛ ليست سوى أرض صغيرة مكسوة بالعشب القصير، ومحاطة بأحواض تضمّ خليطاً من زهور زرعتها عن طريق بُصيلات وبذور مختلفة، على مدار البضع سنوات الماضية، وهناك شجيرات الورد أيضاً، بالطبع.

ولكن المسألة بالنسبة لي.. مسألة مبدأ. فأنا لا أحب أن يعبث هؤلاء الأطفال في ممتلكاتي الخاصة، ومعظم أصدقائي يوافقونني الرأي. هم أيضا يعتقدون– مثلي– أنه يتوجب عليّ طرد هؤلاء الصغار من حديقة منزلي بمجرد رؤيتهم، لأن ما يفعلونه يعتبر غزواً على خصوصيتي. وليتهم كانوا– مثلاً– أصدقاء لأطفالي. هذا هو الأمر بالضبط. لو أنهم كانوا أصدقاء لأطفالي، لما كان للأمر أهمية تذكر. فعندئذٍ.. كان أطفالي، بدورهم، سيلعبون في حدائق أولئك الأطفال. وكان الأمر سيصبح متعادلاً. ولكن الوضع ليس كذلك على الاطلاق، ولذلك أشعر الآن بالرفض التام لما يجري.

سيقول الناس أنني أرفض لعب هؤلاء الصغار في حديقتي لأسباب هم يعرفونها جيداً.. ولكنهم مخطئون. فأنا لا أرفض وجود أطفالهم في حديقتي لأن ابنتي ليست معهم هناك في الخارج، تركض بحرية وشعرها الأشقر يتطاير في الهواء. أنا أرفض وجودهم خارج منزلي لأن الدكتور «مارش» قال انه يتوجب عليَّ الحصول على قسطٍ وافر من الراحة والهدوء. وكيف يتسنى لي التمتع بالهدوء حين يصرخ أولئك الصغار بأعلى أصواتهم، خارج نافذتي مباشرة؟

اثنتان منهم تعيشان في المنزل المقابل لمنزلي، اسمهما «بيفرلي» و«لورا». لا أعرف أين تقيم الفتاة الثالثة ذات الشعر الأحمر. لو أنني قابلتها في ظروف مختلفة، كنت سأحبها حتماً. ولكنها أكثرهم تدميراً لحديقتي، فهي لا تبالي بأشواك الورد، وتداوم على كسر أغصان الشجيرات. وهناك الأولاد أيضا، أحدهما يدعى «جيمس» والآخر، الذي يكبر الباقين والذي يميل شكله للقبح، يدعى «سباستيان».

من الأمور المثيرة للدهشة، هذه البدعة الجديدة، والولع الجنوني باطلاق أسماء فخمة على الأطفال الصغار. وما يثير دهشتي أكثر هو أن الأطفال الأكثر قبحاً، هم أكثر الأطفال الذين يحملون مثل تلك الأسماء. فواحدة مثل تلك الصغيرة «آن– ماري ماكجان» هي أكثر

★ مترجمة من سلطنة عُمان

الأطفال جمالاً، ولكن أمها تصرّ على مناداتها باسم غير مميز على الاطلاق: «آني». ثم أسمع أحداً ينادي ذلك الـ«سباستيان» بـ«سب» مثلا، ولا أحدا يدعو «بيرفلي»، بـ«بيف»، على سبيل المثال.

ابنتي أنا اسمها «سارة». أنا و«دنيس» اخترنا الاسم معاً. أعجبنا انه اسم مليء بالأنوثة والرقة، ليس من تلك الأسماء الغريبة.. الملفتة للانتباه. اسمها بالكامل، في الحقيقة، هو «سارة- آن مري»، ولكن اسمها المدوّن على شهادة الميلاد هو «فيث».(١)

لن أسامح «دنيس» على هذه الفعلة أبداً. فبعد كل الأوقات التي أمضيناها في اختيار اسم نتفق عليه معاً.. يمضي هكذا، بكل بساطة، ويطلق عليها اسم «فيث». لم يهتم بمشاعري. انتهز فرصة غيابي عن الوعي. لم يهتم بأي شيء سوى ما قاله القسيس، وما اختاره.

قال ان الاسم دليل على ايماننا العميق بالذات العليا، ووافق «دنيس» على ما قاله. أنا شخصياً أعتقد أن «دنيس» كان خائفاً من القسيس. معظم رجال الدين يحبّون السيطرة على من حولهم في كل الظروف؛ ونحن كنّا في أحلك الظروف.

كان كل شيء يسير على ما يرام. في بداية الحمل، كنت أعاني من نوبات الغثيان الصباحية، ولكنها لم تستمر طويلاً. عانيت أيضاً من ضغط الدم المرتفع، وتخوّفت من ذلك، ولكنهم استطاعوا السيطرة عليه وابقائه في الحدود المعقولة. وترددت و«دنيس» على كافة الفصول والدورات التدريبية التي تعد الأبوين للولادة ولاستقبال مولدهما؛ إلى أن كان اليوم الذي أدخلوني فيه المستشفى، وأنا أصرخ من شدّة الألم، وكنت متيقنة من أن هناك شيئا فظيعاً سيحدث.

ولكن حتى في تلك اللحظات، كنت مؤمنة بأنني لن أفقد «سارة».. فلم تعد السيدات يفقدن أجنتهن في زمننا هذا.. أليس كذلك؟.. كنت أثق ثقة عمياء في الطاقم الطبي في المستشفى.. وكانوا في الحقيقة رائعين في التعامل معي.

ولكن الأمور كانت تسير من سيئ إلى أسوأ، بسرعة متناهية، وأنا لا أستطيع الآن تذكر الكثير مما حدث، وإن كنت أتذكر الأضواء القوية والأصوات المرتفعة.. وكلها كانت تبدو آتية من مسافات بعيدة جدا. كل ما كنت أرغب فيه- حينها- هو أن يتوقف الألم، لأنني كنت خائفة منه.

استيقظت بعدها لأجد «دنيس» ممسكاً بيدي. كان يبدو في حالة مزرية. لا أتذكر أنني سألته عن أي شيء، ولكنه- مع ذلك- بادرني بالقول أن ابنتنا عاشت لمدة خمس دقائق، وأنه سارع بتعميدها على يد الأب «أومالي»، وانه اطلق عليها اسم «فيث».

حاولت اخباره بأن «فيث» ليس اسم ابنتنا. ولكنه لم يستمع إليّ. لماذا لا يستمع الرجال إلينا عندما نحاول أن نقول لهم أمراً هاماً؟. «دنيس» فظيع من هذه الناحية؛ ظل يعيد ويكرر كلاماً عن الأب «أومالي»، وكيف انه كان نِعم العون.. وأنه كان مصدرا للراحة. كل ذلك ولم يقل شيئا واحدا عن ابنتنا. حاولت أن أسأله.. دون فائدة. ظلّ يتحدث عن الرب، وعن الفرصة الثانية. ورغم أنني كنت أعلم أنه حزين ومستاء، إلا أن الشيء الوحيد الذي كنت أرغب فيه ساعتها، هو أن يصمت.. ويذهب للمنزل.

كنا قد أعددنا الغرفة الأمامية في المنزل لتكون غرفة مولودنا الأول.. صبغنا الجدران بلونٍ ورديٍ فاتح، وزيناها برسومات من اللون الأزرق الفاتح. اخترنا هذين اللونين لتتماشى الغرفة مع الجنسين. وكنّا قد قررنا أنه إذا كان المولود ذكراً، فسنطلق عليه اسم «سام». الله أعلم ماذا كان «دنيس» سيسميّه حين يكتب اسمه في شهادة الميلاد!

كانوا غاية في اللطف معي، في المستشفى. ولكنهم ما كانوا يفهمون ما أعاني منه حقاً... أليس كذلك؟ فالأمر بالنسبة لهم لا يعدو كونه حالة مروا بها في حياتهم العملية مراتٍ عديدة. وبالطبع.. الأمر، في حقيقته

كذلك فعلاً. لم يدركوا أن حياتي قد دمرت. كنت قد غيرت جميع جوانب حياتي انتظاراً لاستقبال طفلتي... ولكن طفلتي ليست هناك..

أخبط بكفيّ على النافذة، وينظر لي الأطفال نظرات تعكس احساسهم بالذنب. أمدُ إصبعي، وأحركه مهددة. يخرج لي «سباستيان»، ذلك الطفل الرهيب، لسانه متحدياً. وحين أفتح الباب الأمامي، يكونون قد فرّوا هاربين، وتصلني صرخاتهم وضحكاتهم من الشارع. أشعر برغبة قوية في الجري وراءهم، ولكنني لا اشعر بالقوة الكافية لفعل ذلك. أقف في الحديقة مستمتعةً بأشعة الشمس الدافئة المتساقطة على وجهي. أفكر بأنني لو خرجت لأتمشى... سوف أشعر بتحسنٍ كبير. فأنا بطبعي أكره الجلوس طويلاً دون عمل شيء.. وقد مللت من الجلوس طوال الوقت.

من الأسباب التي دفعتنا لشراء هذا المنزل، قُربه من محطة القطار، ومن المدارس، والمحلات التجارية. في الحقيقة، نحن أقرب الى محطة القطار مما يجب؛ ففي بعض الأحيان يكون الضجيج الصادر عن القطارات غاية في الإزعاج. ولكن قربنا من المحطة أمرٌ عمليّ. عمليّ لـ«دنيس» بالطبع، وليس لي أنا. هو الذي لا يزال يذهب للعمل، وكأن شيئا لم يتغير.. وأنا التي أمكث في المنزل وحيدة. خروجي هذه الأيام ينحصر في ذهابي لمحلات البقالة. لم أعد أذهب للـ«سوبر ماركت»، لأنه مزدحم جداً ومليء بالصخب. أذهب فقط لمحلات البقالة التي تبعد حوالي عشر دقائق عن المنزل.

أرتدي معطفي. أحتاج لشراء حليب.. وربما اشتريت جريدة أيضا. كنت معتادة على قراءة كل صفحة في الجرائد، كلّ يوم، حين كنت لا أزال أعمل في شركة «فوربز آند فوربز». كانت قراءة الجرائد أمراً يثير الهدوء في نفسي، في فترات الراحة التي أحصل عليها، لأستطيع مواصلة تحمل ازعاج الزبائن، وازعاج أصحاب الشركة ايضاً. لا أفتقد العمل في «فوربز آند فوربز». أعتقد أني كنت أبحث عن أيّ سبب لمغادرة الشركة.

الجو دافئ حقاً الآن. وبدأت أفكر في أن تناولي لبعض «الآيس كريم» سيكون أمراً جميلاً. أتوقف عند أول محلٍ يقابلني. محل لبيع الجرائد والحلويات. أقرر أن أشتري لنفسي «آيس كريم» الفانيليا بالشوكولاته.. نوعي المفضل.

لا أعرف لماذا يقرر بعض الناس أن ينجبوا أطفالاً؟.. هناك عربة أطفال كبيرة تقف خارج المحل، ترقد فيها طفلة رضيعة. خارج المحل!.. حيث يمكن لأي أحد أن يدفع العربة أمامه، ويأخذ الطفلة الى حيث يريد. هذه الطفلة التي تتسلط أشعة الشمس الحارقة على وجهها الصغير.. الرقيق. أليس لدى أولئك الآباء أدنى احساس بالمسؤولية؟

الطفلة جميلة. بشرة وردية ناعمة، وشعر أشقر جميل. في مثل عُمر «سارة»، لو أن «سارة» كانت لا تزال على قيد الحياة. أدغدغها تحت ذقنها مباشرةً، فتقبض إصبعي بكفها.

أشعر بالأسى حيال «فيث»، الطفلة التي ماتت. كان الأمر مأساة، ولكن مثل هذه الأمور تقع بالطبع. بعض الناس محظوظون، والبعض الآخر ليسوا كذلك. أنا محظوظة.. طفلتي جميلة.. وممتلئة بالصحة، طفلتي.. «سارة». عليّ أن أعود بها للمنزل. لقد أخذتْ كفايتها من الهواء الطلق، ولا أحبّ أن أعرضها للشمس لفتراتٍ طويلة.

أبتسم لنفسي، وأنا أدفع العربة بعيداً عن محلات البقالة.. أدفعها أمامي في الشارع.. أعبر بها الطريق.. وأدخل بها الى حياتي.

الهوامش

١ – Faith : ايمان.

** الكاتبة: «شيلا أو فلاناجان»، روائية ايرلندية، نجحت معظم كتبها في تحقيق أفضل المبيعات (bestselles) في كل من ايرلندا وبريطانيا.. تتناول في أعمالها جوانب الحياة الأسرية، والموضوعات الاجتماعية، لها ثماني روايات، منها: «الحلم بشخص غريب»، و«زفاف ايزوبيل»، و«وداعي المفضل»؛ ومجموعة قصصية واحدة هي «مسافات».

في هذه القصة، تتعمد الكاتبة جعل البطلة/ الراوية تتحدث بطريقة غير منطقية وبجمل مبتورة، تعكس حالتها النفسية السيئة.

امرأة توازي أسطورة

عبدالصمد حسن*

مثل أي يوم آخر، في عزلة الجسد المثقل بالوجع الفاجع، وأسى الروح الحزينة.. كنت في أمكنتي المهملة القصية.. وعبر دقائق فقط وأنا أتجاوز شارع الرتابة المسائية، انبثقت رائحة السواحل تنث، كرائحة دهان السفائن الراسية في الجرف.. وعبر مديات قصيرة ظليلة، بزغت الأمواج مصطرعة برذاذ غزير مشتبك، كرذاذ الجليد، ونتوءات الجرف الساحلي، مغمورة بنداوة صمغية كثيفة، ويقظة سكونية شاخصة تتربص، وراء أعين صيادي الأسماك المترقبة دون جدوى، حركة أسماك عابثة، وراء سناراتهم الغاطسة في الماء بشكل أنصاف قلوب ساكنة. وبضجر حاد، عبرت حوض الشارع المنبسط، حث الرصيف الآخر، وكان المساء قد استحال، بهدوء شديد الى غروب قاتم، في النداوة الساحلية، المتساقطة فوق الرصيفين القاحلين.

ليس هناك من شيء معي، غير حافظة كتبي ، ترافقني كنبضي، في شارع تموز، اذ استقبلنا بحفاوة غزيرة، كعادته وكنت قد تجاوزت رصيف الساحل والصيادين الحالمين بصيد وفير، والأنجم الصغيرة، المشعة عبر تخوم الفضاء القصي، أحدثت دهشة في قلب الليل المكتئب، مبددة غمامة معتمة عنه. وعبر بؤرة الاضواء المشتبكة في المنعطف، انبثقت كتلة من سابلة الليل، نساء وفتيات وشبان، بأعمار وملابس مختلفة، وشاهدت قمصان الفتيات الملونة اللامعة، بارقة فوق صدورهن المرمرية، ضاغطة على مفاتن أخرى خبيئة، مستخرجة روعتها المدهشة، حيث الافق الطليق. كنت ضجرا بشكل غزير، فشاهدت الأشياء غائمة معتمة، لم يكن أي ايقاع وهاج استشعرته، عبر الساعات اللاحقة، اذ كانت تجري دون أي انتعاش، أحدثته في دورة الأشياء الساكنة والمتحركة المرئية.

كتلة السابلة تتفرق بين المنعطفات، تتجاذبها واجهات مشعة مشتبكة، وفي الأفق القصي، بزغت الأنجم، لاصفة كدراهم فضية، فألقمت شعاعها الأبيض الشاحب الى مساحة عريضة من الشارع الهادئ.

وشاهدتها!.. امرأة خرافية الجمال، كزهرة الليل، يطل وجهها الفاتن متوازنا فوق رقبة قادحة بنداوة الجمال السحري، بعينين لوزيتين، معها فتيات أخريات، حالمات، كعرافات البحار، أصواتهن مزغبة بابتهاج واضح، وكن يتناولن (آيس كريم) بشفاهٍ ورديةٍ.

الظلام يهبط فوق مساقط الشعاع ، والمرأة الفاتنة، تنبثق، كنجمة الغبش، حيث أقف مدهوشا، بقامتها الراسخة الممتلئة، فوق اصابع الشعاع المنكمشة، كأصابع المومياء.

وتكهنت عبر نظرة عينيها الواسعتين الزاخرتين بموج جمالها السحري الغزير!.. ان هنالك حسرة خبيئة، تبزغ بصمت في متاهة الأحداق السحيقة، فتصرع حد الانهيار المدمى، قلبين خافقين بحب هادر.

وعبر الشعاع المكتظ، شاهدت بيدها المشتبكة، بأصابع رشيقة، كتبا مختلفة بدون حافظة، كالتي معي. وابتدأت كتلة الليل البشرية المتراصة، بالتفرق، وثمة رياح باردة، ابتدأت تعصف بشدة، عبر أروقة الليل، بأصوات غامضة، وبارتطاماتها الخرقاء المعربدة، انتزعت الكتب من رؤوس الأصابع المدببة الحمراء، المشتبكة بها، وافترشت أغلفة الكتب رصيف الشعاع الباهر: (زنابق الماء، مدام بوفاري، أزهار الشر)...

كتاب آخر، لم أتمكن من قراءته، اذ كان مقلوبا على عنوانه، في سيولة الضوء المسكوب بغزارة.

وخامرني تفسير غامض، وكنت أشاهدها والفتيات معها، وكن آنئذ يلتقطن الكتب من موج الشعاع الباهر!.. تنظر، حيث أقف متجمدا، من وراء كتاب (زنابق الماء). كانت نظرتها، متأملة عميقة وجارحة، بعينين وهاجتين مثبتتين على جمر العنوان الأزرق المتموج.

تلقفت عاصفة الرياح والبرد والظلام، المرأة المزغبة بالفتنة، الموشومة بديمومة الحياة الخالدة، كما الأسطورة، وانطفأت، كذلك، حركة الأشياء والموجودات الأخرى، اذ استقرت ساكنة في منعطف الليل، كضفادع مذعورة بشكل فجاءة لم تتوقعها.

وأسفل سماء رمادية متجمدة، كرخام عتيق، سلكت منعطف الليل الذي غيبها، باحثا عنها، بروح داخنةٍ، ونبض راجف مضطرب، لم أجد لها أي أثر، غير حضورها بشكل وشائج طيف مزغب بالتوهج الباهر، تكتظ به أعراش سيولة الأضواء ومستقر الشارع الذي كان يحتويها. كانت عبر حضورها الطيفي الصارم، ماثلة أمامي بافراطٍ، بفتنتها الأسطورية الفادحة بغزارة، نفذت عبر منحدر في دوامة الليل، أتابعها، دون جدوى، بجسدي الناحل، وروحي الزاخرة بحب حقيقي، اذ، انطفأت كنجمة وهمية في أمواج الليل الشائكة، لم أعرف أي مسلك نفذت الى متاهته.

وأدركت اني أضعتها، وكنت أتخبط، كطائر ضال، بين دوامات الأضواء ومنعطفات الأمكنة العديدة، وثمة رغبة صارخة تملأني!.. أن أعانقها، عناقا أبديا خالدا، كالزمن.

* كاتب من العراق

الواحة والمطر

أحمد الرحبي*

كلنا في الواحة في انتظار المطر... نحلم به في كل حين يسلمنا الحلم به إلى تحين الفرص لهطوله كلما ظهرت في الأفق بارقة أمل لذلك على شكل سحابات تتدلى على رؤوس الجبال ... نظل نرقبها أغلب الوقت وكأننا نرسل لها الرجاء تلو الرجاء بالهطول والانهمار، بنظراتنا المشرعة للبعيد في الأفق هناك حيث تظل لابثة أياماً أو أسبوعاً بكامله في بعض الأحيان هذه السحابات.

في الصيف وقبل الشتاء نعتاد وجودها في السماء ففي الظهيرات القائظة الشديدة الحرارة قد تعودنا ظهورها في أغلب شهور الصيف في الواحة من ناحية الجنوب في شكل لسان طويل عملاق كثيف البياض كثير التفاصيل المرسومة بسواد حاد من الغيوم المتكاثفة فوق بعضها البعض فتظهر في سماء الصيف المشعة بالضوء القوي وكأنها عمالقة أو مرد أسطورية من قطن ناصع البياض فكانت كلما توسطت الشمس كبد السماء تظل تزحف ببطء حتى تتخطى قمم الجبال التي تحيط بالواحة ويستمر اللسان يتقدم تقود هذا التقدم ثلة من الغيمات ناصعة الجبين المنتفخة الأوداج والتي تعكس بنيتها صحة وعافية دون غيرها من سحب جيش اللسان الجرار، حتى يغطي السماء من حول المكان ويحجب الشمس خلفه التي بدأت تدخل أوان الأصيل ، حينها يبدأ هذا اللسان يرسل قعقعات الرعد بشكل استعراضي، مخيف محرضاً الهواء في أن ينطلق في زوابع شديدة تنال من بعض نخيل الواحة، السامقات وترسل الغبار هنا وهناك، وربما نث المطر أثناءها بقطرات بسيطة لا تكاد تبلل الثوب، و من بعد يبدأ بالتلاشي هذا اللسان العملاق من الغيم، متفرقاً بسحبه أيدي سبأ في امتداد السماء الواسعة، فيخلف الواحة لحسرتها على هذه الفرصة المواتية للمطر والتي تبددت دون أن تفيد الواحة منها شيئاً برغم الحالة المؤسية من القحط والإجداب التي تعيشها والتي قد تناهز في بعض الأحيان هذه الحالة الخمسة أعوام كاملة.

في الصباح مباشرة يبدأ سكان الواحة بتسقط أخبار نتائج الاستعراض الذي حدث بالأمس وما أسفر عنه في الواحات المجاورة البعيدة التي تقع ناحية الشرق وهو نفس الاتجاه الذي ينبثق منه عادة لسان السحاب من ناحية الجنوب الشرقي ، كل الأخبار التي يعودون بها تضاعف الحسرة في قلوبهم فالنتائج التي خلفها اللسان بالأمس تكاد تكون مذهلة في ظل هذه الحرارة الشديدة للصيف، في كافة الواحات المحيطة بواحتنا فقد نالت كفايتها من الأمطار ومن السيول التي جاءت في وقتها كعامل مرطب لحلق الأرض التي أعطشها الجفاف، إلى حين يأتي الشتاء، وقد تنال أودها كاملاً بقدرة قادر، وفي الواحات الشرقية البعيدة فإن الأمطار والسيول فحدث ولا حرج حيث الصيف في ربوعها لم يعد صيفاً إلا بالاسم، فإن درجات الحرارة المنخفضة والهواء العليل الذي يكسر حدة هواء الصيف الجاف الساخن، من السمات الطقسية إذا جازت العبارة التي يخجل الصيف في المنطقة أن تنسب إليه.

كل هذه النتائج للسان الأمس جعلت أهل واحتنا يأخذون أمرها بجدية تامة فراحوا يطرحون السؤال الأخطر على أنفسهم و الذي لم يكن يفكرون فيه أو لم يخطر على بال واحد منهم من قبل وهو: لماذا واحتهم باتت منطقة محرمة على المطر والغيث وما ينتج عنها من مظاهر الخصب لقد انطلق السؤال الأخطر من عقاله لا ليسكت بإجابة عابرة ككل الأسئلة ولكن ليؤرقهم بفعله كناقوس يرن بالخطر في ليلهم ونهارهم يحاصر كل منهم بعلامة استفهامه كأنشوطة تحز بحبلها الخشن على رقابهم ، فأصبح لا فكاك من مواجهته هذا السؤال والتوقف عنده و الإمعان فيه وأخذه بجدية تامة، فمن ربط إجابة السؤال بالسماء ومشيئتها في تقسيم الأرزاق على العباد، ومن ربط الإجابة بسلوك الناس من أهل الواحة وصفاتهم التي تجعلهم محرومين من الأرزاق، من حسد وبغضاء ونفاق بينهم ومن كره الخير لبعضهم البعض والمظالم والتعديات التي يمارسها نفر من أهل النفوذ والجاه من أهل الواحة على الضعفاء والمساكين في الواحة ومن عدم احترام حق الجيرة والمودة بينهم في الواحة.

أهل الخير كانت مسارعتهم لمعالجة الوضع تتمثل في إقامة صلاة الاستسقاء دعوا إليها كافة أهل الواحة للخروج إلى ظاهرها يتقدمهم طبعاً، وجهاء وأعيان الواحة، أنتظموا صفوفاً تلو صفوف في صلاتهم والتي تحدث بالدعاء والابتهال فيها أحد رجالات الواحة المعروفين بالتقوى والورع والتدين في سلوكه، حيث يمحض من قبل أهلها نتيجة سيرته وسلوكه التقي والورع، بكل إمارات الاحترام والإجلال، وقد أبلى التقي الورع في الدعاء والابتهال بلاء حسن، عرض الشكاية وفصلها واعتذر باسم الكل عن الظلم والخطايا بلغة فخمة خصبة بمعجمها اللغوي، و بأداء خطابي متمكن له سحره الذي سرى أثره بين مجاميع المصلين

* كاتب من سلطنة عُمان

والحاضرين المشاركين في ذلك الطقس، وقد بدا نتيجة ذلك لا شك ظلال أسف ومساءلة ضميرية على وجوه الجمع هناك فبدا للناظر المدقق في صفحة الوجوه، لهنيهة أن أكابر القوم نتيجة ذلك قد عضوا أناملهم من الندم وهم يصارعون في دخيلتهم تقريع الضمير وتبكيته لهم بعد أن استيقظ وفرك عينيه من أثر النوم الطويل، وما وجده تتردى فيه هذه النفوس من أحوال لا تسره ولا ترضيه فوخزهم في داخلهم وظل يوخزهم ويواصل الوخز بقوة أصبحوا لا يحتملونها إلا بالعودة إلى سلوك الخير والصلاح والمحبة، هذا ما قد يؤوله ناظر مدقق في صفحات الوجوه، في تلك اللحظة ووجوه أكابر الواحة محنية منكسة وكأنها تلامس حجورهم من شدة التأثر والاتعاض من الموعظة التي ختم بها التقي الورع الصلاة ، وقد كان مسك ختام الصلاة مأدبة وافرة من الأرز ولحوم الضأن كان التمتع بها صعباً، إذ هاهي ريح مقبلة عليهم تسفي وجوههم بالغبار والأتربة وتطير بكل شيء في طريقها.

هذه الريح وهذا الغبار المنفلت قد استقبل من قبل نفر ليس بقليل من أهل الواحة على أنه الجواب المرسل على طقس الاستسقاء، إذ فقدان الأمل من حال الناس وسلوكهم يجعلهم لا يتوقعون إلا كل خيبة وخسران ، مؤكدين أن صلاة تنقصها النوايا الصادقة والمخلصة والإيمان الذي يسند الأمر كله ويعضده في الأخير، لن تتجاوز في صعودها إلى السماء ارتفاع أصغر تلة حول الواحة ولا أصغر فسيلة نخل فيها، و كأن هذا النفر تنفس الصعداء بانطلاق الريح لينطلقوا معها بسخريتهم وتعليقاتهم اللاذعة موجهين سهام نقدهم على الوضع في الواحة برمته.

إذاً ما زال الوضع على ما هو عليه قبل صلاة الاستسقاء واحة تشتهي المطر، تطارد كل غيمه عابرة في السماء بمغازلاتها وتوسلاتها لها بالإمطار والغيث.

حقاً أن شأنها غريب هذه الواحة، واحتنا فهي تقع على ضفة واحد من الأودية الغزيرة، لكن رغم كثرة جرياناته وغزارتها، لا يكاد يخلف لهذه الواحة التعيسة ما يكفي لمضمضة واحدة، من ماء، فمياه جرياناته الكثيرة الشديدة الغزارة تمر عليها مرور الكرام ليتلقفها البحر في الأخير، فتظل عين أهلها تبكي بدموع الحسرة والخيبة، وهم ينظرون طوفان الماء يتبدد أمام أعينهم دون أن يستفيدوا منه، فينعكس ذلك على سلوكهم وتصرفاتهم بين بعضهم بعض، في قسوة وبغضاء تسم تعاملهم فاحترام الجيرة والقربى بينهم مفتقد والود و التكافل مع بعضهم مفقود، والحسد والغيرة وكره الخير لأقرب المقربين هو ما يطغى على سمات التعامل والسلوك الاجتماعي بينهم، لقد جفت و أقحلت نفوسهم من نوايا الصلاح والخير والمحبة، مثلما هي حياضهم جافة ومقحلة، أنهم يذهبون إلى أبعد مدى في ممارسة حسدهم وغيرتهم وكره الخير للآخرين فأفعالهم وتصرفاتهم في حياتهم، ترجمة عملية وقحة لهذه الأركان الأربعة، ولو أن المكان لا يخلو البتة من الأخيار والطيبين في تعاملهم وسلوكهم، هؤلاء المعذبون بذنوب قومهم طالما (أن النعمة تخص والنقمة تعم)، وسط هذه الواحة القاحلة المجدبة من كل شيء.

والأخيار في الواحة لأنهم لا يبحثون لمن يسندون اليه هذا الوضع المؤسي ويحملونه مسؤولية الذي وصلت إليه حال الواحة، ولا يرمونه على عاتق أحد، فهؤلاء الأخيار يجتهدون في تفسير الوضع المجدب والمقحل للواحة ، برده إلى خطأ طوبغرافي اذا جازت العبارة ربما يتحمله المؤسس الأول لهذه الواحة، حيث المكان في موقعها على الطرف من منطقة ضفة الوادي وفي قلب مركز انحدار مجراه، (والمؤسسون إما تستقبل مشاريع تأسيسهم بالتبجيل والاحترام لهم و إما بالامتعاض والتقليل من قدرهم والحط والسخرية من ذكراهم، فهذا قدر من بادر لبدء الريادة في التأسيس وأنبري لهذه المهمة، في كل زمان ومكان، فأما أن يتلو ذكر اسمهم بالتشكرات و الترحمات وكلمات الامتنان والعرفان وإما أن تصب على رؤوسهم كل اللعنات) . ويمكن تفسير ظهور هذه الواحة على ذلك في هذا المكان بالذات حلول أحد الرعيان أو أحد الرحل هنا وأنسه إلى سمات المكان في واحد من مواسم الخصب الغزيرة بالمياه في بطن الوادي وقد نواصل في هذا التفسير الرصين لقيام الواحة ونقول أنه بعد أن استطاب العيش ذلك الرائد الأول حظه إلحاح طلب الجيرة إلى إقناع غيره سواء من خاصته ومن قومه، أو من معارفه وأصدقائه و إغرائهم بالمجيء إلى هذه البقعة من الأرض التي في نظره الأرض التي تدر اللبن والعسل، فتعاونوا بعزم الجماعة وأخذ في استزراع وتعمير الخلاء الذي لم يكن قبل ذلك إلا مسرحاً للشمس والريح ومحطة مقيل أو مبيت للسابل والمرتحل، فبزعت على يديه وبتصميمه وهمته هذه الواحة التي أخذت تتسع وتتسع كلما أغرى المكان بعد أن اخضرت أرضه ، آخرين وآخرين بالاستيطان فيه إلى أن بلغت الرقعة الخضراء المزروعة والمستصلحة فيها مسافة الكيلومترات، كل ذلك ولعل دورة موسم الخصب بطول فترتها كانت لصالحهم، محافظة على مستوى المياه في الجداول داخل مجرى الوادي وفي العيون والينابيع حواليه، غزيرة ومتدفقة طوال السنة.

هكذا يكون قد انقضى عمر جيل الرواد الأوائل في الواحة في سعادة وحبور بالتوفيق والنجاح الذي حققوه، فكان لهم ثمة لبن وعسل مثلما توقعوا في هذه الأرض، ثم في الأخير والأهم كان لهم موطن ومستقر ائتمنوا أرضه خلفهم وذريتهم، وائتمنوا صعيده الطيب الطاهر مرقد ومثوى أجداثهم بعد موتهم، فقروا عيناً في موتتهم أنه لن تقتلع غداً أحجار الشواهد على قبورهم فتستعمل أثافي للطبخ والو قيد وتندثر آثار قبورهم وتضيع معالمها على منبسط الأرض بعد أن رحلوا.



أوضاع الثقافة العربية
الحياة قرب النبع الجاف

في يوم الأحد ٢٠٠٤/٨/١٥م قرأت خبراً في الصفحة الأولى في (الزميلة) جريدة عُمان.. يقول الخبر في عنوانه (مسؤول في الأمم المتحدة: «العرب يتراجعون اقتصاديا»).

في الوهلة الأولى وربما الألف.. لا يبدو العنوان مثيرا فهم (أي العرب) يتراجعون طولاً وعرضاً (منذ سقوط الأندلس). وكما يقول المثل «كما ذهبوا.. رجعوا».. بمعنى أن كل هذا التاريخ وتحولاته وتقلباته وتدهوره وتغيره وتقلبه وتبدله لا يعني شيئاً إلا أن تفتتح مبنى أو تقيم شارعاً، لتقول: أنا الدولة.. والدولة أنا.. العرب يتراجعون اقتصاديا شيء ليس بالغريب ولا بالعجيب.. بغمضات من حروب مجانية «تمتسح» ملياراتهم (من الاستثمارات في أمريكا وأوروبا) وتصبح بلدانهم مراتع لتجارب الأسلحة.. وبغمضات من استشراء البيروقراطية والمحسوبية وتوابعها يصبح الاقتصاد ونموه بموازاة بلدان أفريقيا جنوب الصحراء، والذي يتراوح بين واحد في المائة واثنين في المائة سنوياً. بحيث لا يمكن المقارنة بين اقتصاد بلد واحد مثل أسبانيا وكل الدول العربية مجتمعة.

المدير العام لبرنامج الأمم المتحدة الانمائي «مارك براون» قال: (أن العرب وحدهم يتراجعون اقتصادياً داعياً قادتهم الى الانفتاح، خصوصاً على المستوى السياسي).

في مقولة براون هذه.. توصيف قوي لحالة ملحّة، قد يماطل البعض فيها أو يتركها لقدرية الحالة (كما هو قدر العرب) رهينة ضغوط الزمن.. هذا التوصيف هو للحالة الاقتصادية التي هي مرتبطة ارتباطاً عضوياً وأساسياً بمفصل أساسي هو الجانب السياسي (المغيّب) في شكله الديمقراطي، الذي كان الغرب فيه يجامل العرب أو يغفله أو يغفره لهم إن لم يقيموه أو يطبقوه حتى كقيمة إنسانية فما بالك بقيمة حقيقية (رغم ان معظم الدول العربية أو كلها تقريباً تتوفر على مواد وبنود موجودة في نصوص ودساتير استلّت من شرائع سماوية وأرضية دون أن ترى النور في أوجهها المشرقة او براءتها كمواد قابلة للحياة).

تجربة أمريكا الوسطى والجنوبية (في نسبيتها) القريبة من التجربة العربية لم يستفد منها العرب حتى وصل (الفأس في الرأس).. وهنا وقعت الواقعة، وأصبح العرب في وضع الرجل الكسيح الذي يتعكز العرجتين الكبيرتين، اقتصادياً وسياسياً. بحيث لن تقوم لهم قائمة في وضع كهذا الوضع.. ربما الى أن ينتقل الآخرون الى كواكب ومجرات أخرى ليتحسن الحال.

من هذه الرؤية لا يمكن تجزئة العمل السياسي (وهذا ما أكده براون) مهما كانت تنوعاته وتشظياته والتحوطات والتخوفات (وهي وهمية في حقيقتها) التي يبديها من لهم مصالح خاصة ومباشرة عن تفعيل *العمل السياسي* وربطه *ربطا وثيقا بالمكون الاقتصادي*. فالسياسة والاقتصاد مكونان أساسيان من مكونات الدولة الحرة والحقيقية التي تمشي مشية الواقف على قدمين سليمين (قدر الإمكان).

يرافقهما مكونات أساسية ولكن مساعدة، للدفع بمسير التغيير والتقدم مثل: الثقافة وشموليتها والتعليم ومنافعه.. وهنا أشير الى أن المكون الثقافي حسب قول وزير الثقافة البريطاني في فترة حكومة توني بلير- الأولى- بان العائدات المالية في الخزينة البريطانية من المردود الثقافي يساوي ٤٠ مليار بوند استرليني متفوقة على كل عائدات بيع الأسلحة في بريطانيا سراً وعلناً.

وهنا أيضا سوف أشير الى أن ثلاث بلدان أوروبية هي بريطانيا- فرنسا- ألمانيا يصدر في كل واحد منها (وأقول.. سنويا) كتب، مطبوعات ومجلات تتراوح بين ٦٥٠ ألف عنوان و٧٠٠ ألف عنوان سنوياً.

فخلال عام ١٩٨٨ وحده صدر في بريطانيا ٦٥٠ ألف عنوان متقدمة على فرنسا التي صدر فيها ٦٣٠ ألف عنوان كتب ومطبوعات.

سؤال كبير.. لا يعلم اجابته إلا الله.. كم عنوان يصدر في الوطن العربي من مائه الى مائه.. اذا طرحنا هذا السؤال في موضعه الحقيقي، ربما تحسفنا كم عنواناً صادرنا، وكم من كتب ألغينا.

* * *

عندما تبتدئ الروح بالانطفاءة رويداً، رويداً على جمرات مشاهد الحياة، تعيش الذات عزلتها الداخلية حد الانكسار، ليحل محله الصمت واللامبالاة، ليصبح الانسان والحالة هذه، مجرد قامة، الظل الذي لا فائدة منه، لا فائدة، كقبض الريح.

ط.م

بورتريه
بلند الحيدري

هاشم شفيق★

في غرفة بلاطها اسمنت ، وبابها الخشبي المتهالك مشقق، لها شباك في الشتاء لا يني ان يتحول الى مكيف للهواء. كنت اسنده بقطع من القماش لكي احافظ على توازن مناخ الغرفة.

في هذه الغرفة المتواضعة المدعومة في الشتاء بمدفأة علاء الدين التي يعلوها ابريق شاي قرأت الشعراء الرواد، شعراء القصيدة الحديثة، وكان لبلند الحيدري طعمه الخاص في قراءة هادئة، منعزلة ومنفردة في احدى الليالي السالفة من شتاءات العراق.

ان هذه الذكرى ما زال خيطها الخاص يربطني بأعباق غابرة، يوفرها لي على الدوام شميم دفين كامن في طعم الشتاءات وغربتها. وفي الروح المتناثرة الاسيانة، كلما لاح طيف مدفأة وهز البرد شباكي، وكلما احسست بالرائحة الثقيلة للشتاء الممتزج بملامح الاغتراب. اذاً لبلند دائماً كانت هناك مثل هذه النكهة المميزة، هذه الخصال المثيرة للخيال والمحفزة على الاندفاع في مجاهل الكتابة، لاكتشاف الذات ومهابطها العميقة، لسبر حيرتها وكينونتها في الوجود.

هناك «بجنب المدفأة» الموغلة في أعماق الشتاء العاري قرأت «رحلة الحروف الصفر» و«أغاني الحارس المتعب» بطبعتيهما البيروتيتين. ذاتي الشكل الترف والسمة الانيقة في ترتيب مطارح الكلام. من هنا كان المدخل الشعري الى بلند مهيئاً طقسه. نار لهابة زرقاء ترنو الى روح الشتاء. وشاي ثخين يعزز عزلتي ويؤكدها في كتاب صدر في بيروت لشاعر عراقي ابتكر غربته باكراً. تاركاً لي غربة من نوع وطني اكتشفتها هناك في غرفة احتوتها اريكة ومدفأة وسط شتاء مكرس. هناك تبدى الشاعر وتكشف عن نسيجه الخاص طالعاً من ظلمة الحرير. حائكاً خيوطه المتينة. ومولداً فكرته عبر رؤية وجودية كانت تطرح سؤال الانسان الابدي. قلقه ولوعته. ولادته ورحيله. جدواه وعدمه، ثقله وخفته، يقينه وشكه، وجوده وعبثه، حياته وحتفه، اسئلة فلسفية كانت تتوالد في شبكته هي اسئلة عصره، اسئلة عصر الانوار، اسئلة الانسان المعاصر منذ ديديرا وفولتير الفرنسيين وجان جاك روسو الانجليزي ومروراً بكانط وهايدغر وجان بول سارتر. اسئلة نادت بانسان جديد وألغت الصورة التقليدية لانسان القرون الوسطى، او انسان عرق محدد كلاني. له السلطات النافذة والطاعة اللانهائية لقيادة الجموع بهوى فرداني. تحت هذا الشعور ودفق هاته الرؤية التنويرية المهجوسة بمشكلات الوجود وانسانه المعاصر كان يتحرك بلند الحيدري مهجوساً بمصير الجماعة.

لذلك لا غرابة ان يتشكل الحس التراجيدي لدى بلند باكراً، حسا ينحدر من المأساة متخذا مناحي درامية، ينمو فيها المونولوج والجدل وبزوغ الاسئلة اللائبة دون انتظار جواب على سؤال الاعماق، لم يكن بلند الحيدري في مسعاه الطويل واهماً. بل كان واعياً لصنيعه، يعي ما يفعل بخبرة الماهر والصناع المكين الذي اهتدت اليه الموهبة وهو في بواكير حياته، أي حينما كان فتى في العشرين غض الرؤى، طازج الوعي في بدء ونشوء وتكوين ينحو تجاه البداهة الاولى، تجاه المطلق لاحتواء مشارفه الميتافيزيقية. يستنطقه بقبضته الفتية التي كانت تدق على غطاء الكون مستفسرة، متسائلة عن كنه الذات الانسانية في أشعار لافتة برؤيتها الدلالية المومئة عبر خفقتها الطينية الغريبة، اشعار مليئة بالحدوس والظنون والتشاؤم النازح عبر رؤى الفلاسفة والمناطقة والحكماء. والسؤال الذي يشغلني الآن وانا اقرأ أشعاراً بكراً. أولى، ليست صوفية ولا حكمية، ولا تناشد تطلعات وعظية، كيف واتت هذا الشاعر الفتى، رعشة التساؤل عن الابد والكون

★ شاعر وكاتب من العراق

والوجود، وهو لما يزل فتى منطوياً على عقدين من السنوات؟ من اين جاء هذا الخزين الفكري المصوغ بأداة شعرية، فيها ما فيها من الوجازة والاختزال والكثافة في التعبير وطرائقه اللغوية؟ هل نقول انها البراءات الاولى المجبولة على الفطرة المدعومة بموهبة حالمة؟ اذا انها جبلّة خاصة لا تجبل الا للقلة من أمثال بلند الحيدري، ذي الوميض المندفع على شكل سؤال ملغز:

سأرجع للفناء كأنني/ ما جئت الا كي أكون فناء/ ولاشتري كفناً، أضمّ بجوفه/ أدوار عمر قد مضين هباء/ماذا جنيت لاحمل النير الثقيل/تيمناً ورجاء (خفقة الطين- ١٩٤٦).

بهجس رومانتيكي يميل الى التشفيف المعبر، وينأى عن البلاغة اللغوية والتوشيات والحواشي اللفظية، قدم بلند خفقته الشعرية الاولى، وهكذا تبدى، ليكون مختلفاً ومغايراً منذ البدء لمجايليه، له خاصية الفرادة، متماهياً مع نصه واسراره الداخلية، موتراً نغمه، ومصعداً شجاه، ومقترباً من الصفاء الشفيف الذي طبع اشعار الياس ابي شبكة في «افاعي الفردوس» وعمر ابي ريشة وامين نخلة، ولعل السبب الرئيسي المولد لهذه الشفافية كان مصدره المدينة.

«القصر في منتصف المدينة/ تغلّ جنبيه رؤى حزينة/ تكاد ان تصرخ في السكينة/ وحشته القاتمة، اللعينة/تكاد أن تصرخ: ما أقساه/ هذا السنا الغارق في نجواه».

(اغاني المدينة الميتة ١٩٥٠)

انها المدينة التي كانت تحفل بها المنازع البغدادية، الاشكال والصور والتعابير، النهر والعمران الحديث والمقاهي المنحازة في طرازها الى الطرز الاوروبية، اللباس والقبولات والتحولات الاجتماعية التي رافقت عاصمة الرشيد في منتصف العقد العشرين، كل هذه الاشياء مضافا اليها وعيه الانيق في معرفة التراث الشعري لغرس نخله وتصفيته ومن ثم صهره لصالح التأثيرات ستولد عبر تأثيراته اللبنانية في ديوانه الثاني «اغاني المدينة الميتة». اذ سرعان ما اعطت هذه التأثيرات القراءية للشعر اللبناني بؤراً سحرية لبلند لا تخلو من الجواذب والمحفزات والنداءات الممغنطة بالهجرة اليها. لمعايشتها بالحواس جميعها، حيث التوغل في بطونها وشعابها واستمراء لذة البقاء فيها، ولذلك سارع الى الانتقال من الحياة النهرية ذات البعد السياسي الدامي الى الحياة البحرية ذات الاناسة الحضرية المصحوبة بفضاءات متوسطية، تمتح من منابع حرة متفرنجة على صعيد الثقافة والسلوك ونمط العيش الجانح الى نوع من الهناء والسلام الاجتماعي.

هنا قطع بلند الحيدري شوطاً في تثقيف نفسه وحماية ذاته لتزويدها وتغذيتها بالجديد والمعاصر في دنيا الكتابة. ولئن كان بلند الحيدري المؤسس لجماعة الوقت الضائع التي تضم قائمة الفنانين في بغداد، احتك بها واستطاع من خلالها ومن خلال شهيته المفتوحة لتعلم احدث المدارس والتيارات التي شغلت الفن العراقي المعاصر. آنذاك فانه في بيروت قد عمق هذا الاتجاه وطوره، فنشأت لديه حاسة نقدية تشكيلية اولت اهماما خاصا لمدرسة الفن الحديث العراقي من خلال مساهماته ومتابعاته وملاحظاته النقدية. لقد منحت بيروت في زمنها الذهبي زمن الستينيات ومطالع السبعينيات فرصا نادرة للكتاب، هي عبارة عن شُعل لا تطفأ في مسار كل من آوى اليها واتخذها ملاذاً ووطناً بديلاً. وبلند بدماثته وطيبته وحسن معشره وسلوكه وثقافته النوعية، اعطته ولوعاً ومشاركة والقاً لا تعطيه الا لمن يمتلكون النفيس الذي يشبه جمالها وفتنتها. ومن هنا انخرط بلند الحيدري في نسيج حياتها. داخلاً صالوناتها وصحافتها، وانماط عيشها، مشاركا ومساهما كواحد من ابنائها، غير انه من جهة كان ينمي جذر غربته ويؤكده في رويه وسقايته ليضحى مزدهراً، نامياً يستظل به هناك «بجنب المدفأة» لكأني به كان يعيش حياتين، واحدة اجتماعية، عملية، فاعلة، وأخرى انعزالية، اغترابية متوجة بالوحدة والوحشة والبرد والصقيع. وحشة من خطا «خطوات في الغربة» حتى باتت علامة دالة عليه، ستظل ترافقه حتى سنواته الاخيرة في العاصمة البريطانية لندن.

في لندن تعرفت على بلند الحيدري هذا الشاعر المتسامي بتواضعه وألفته، الحنّان، كثير التساؤل عن معارفه واصدقائه ومحبيه، بلند الذي كان نموذجا لا يضاهى لآصرة التعاون. كان متفانياً الى حد بعيد في حبه للمساعدة وفي ولعه السياسي الذي ازداد لديه ليكرسه كلياً لمناهضة الطاغوت الجاثم في بغداد لقد اتسعت غربته في لندن وهو يشهد محطات الخراب التي يمر بها العراق، لافظة آلاف العراقيين لتقذفهم في بئر الغربة والموت وعلى أرصفة العالم.

لم ينل بلند الحيدري في حياته خطوة المبدع الكبير، ان كان على صعيد الاحتفاء به او التكريم لمنجزه الثقافي، لم يمنح جائزة قيمة، سوى جائزة يتيمة ورمزية تلقاها في بواكير حياته من اتحاد الكتاب اللبنانيين، ولم يلق من اقرانه سوى الاجحاف بحقه، رغم كونه أحد أربعة من السباقين الى حقل التجديد في الشعر العربي، لكن بلند الحيدري رغم رحيله المادي عبر «أبواب البيت الضيق» ليقيم تحت الثرى الاجنبي، سيقرأ من جديد وتعاد قراءته ليكون حياً بيننا مثل قرينه بدر شاكر السياب. وهذه الصفة لعمري هي من صفات الشعراء الكبار المؤثرين في سياق الحياة وسيرورتها التأريخية.

الشاعر والتجربة

عبــور النقــد

أحمد فرشوخ*

يقترح كتاب «الشاعر والتجربة» لحسن نجمي سيرة قرائية، منبثقة عن الوعي والاحساس، والخبرة بالنصوص والعلامات والأشكال؛ بعيدا عن أنساق النقد ونظريات الأدب. حيث القراءة تغدو حركة وإغراء بالمعنى، وبالتالي أداة لعبية تنتصر لقوة الكتابة، المجاوزة لثنائية اللغة الواصفة والموصوفة، العابرة لفضاء يترجح بين النقد والإبداع، وللذات الكاتبة، هنا حضورها العلامي، إذ عبر مجازها يحصل فهم الآخرين، ومن ثم انفتاحها على المجتمع والتاريخ والمتخيل، وتشكلها وفق صورة راغبة في صور الكتاب والشعراء والفنانين، وكذا صور الأمكنة والفضاءات. هكذا يخلص الشاعر نجمي الى قراءة دينامية تستبدل القانون بالمنظور، بحيث تتحول النصوص واللوحات والوجوه الى مواضيع للإدراك الجمالي، تنتعش بحياة التخييل المقرون بالمعرفة، بالشكل الذي يجعل المعنى محايثا للعلامات، والدلالة ماثلة في الوعي، وفي العمل الفني ذاته، فبهذا المعنى إذن، تنبثق تجربة القراءة عن تجربة الذات، متخذة شكل نقد تأملي critique essayiste يماهي الشعور بالفهم، ويحفز على التراسل بين الذات والموضوع. لذا تنمو منظومات القراءة، إشاراتها، وخطوطها ضمن مدار نقدي مغاير، يشتغل على الفراغات والبصمات والآثار، والشذرات والهوامش والتفاصيل، والدقائق والفروقات. إذ في اللحظة الأولى للكتاب، يقترب الشاعر نجمي من وجوه شعراء عرب وعالميين: أدونيس، غليللفيك، أونغاريتي، جاكوتي، خواروث، ستيفتر، نولنس، جويس منصور، نيرودا، برودسكي، ازراباوندو، ماياكوفسكي.

يقترب من هؤلاء الشعراء وغيرهم عبر لقطات وجوانب وزوايا، ومشاهد ورؤى مائلة obliques، قد تبدو نافلة بالنسبة للتحليل النصي (الموضوعي)، هكذا نكون امام خصوصيات الشاعر وبعض تفاصيل سيرته وشذرات تفكيره ووعيه. وجميعها تغزل ثوبية الصورة الشخصية Portrait للنص ومبدعه، فنقرأ حياة الشعراء كحكايات وسير تذكي الود والتعاطف. ومن ثم استعادة الصوت المغيب للشاعر بوصفه ذاتا حية، تعبر الكتابة وتبصمها برمزيتها ومعرفتها وأثرها.

إن الوجوه الشعرية المرسومة في الكتاب بتعاطف ومحبة، تشترك في كونها عاشت الابداع كتجربة حدود أو تخوم، حيث استعادة الوعي لسكنه في الكينونة، وتلاقي المعرفة بالحرية، فضلا عن اشتراكها مع قارئها في تجربة الابداع الشعري، أي اشتراكها معه من جهة الممارسة وشكل الرغبة، كما لو أن لسان حال الشاعر حسن نجمي يقول: «شعراء العالم وأنا». وهو ما يعني تحويل شكل معين

* كاتب من المغرب

للقراءة الى مستوى الحياة الخاصة لمؤلف الكتاب، وذلك وفق تصور يعترف بعبور النص من فضاء الكتابة الى فضاء الحياة الشخصية للقارئ، بحيث تشع عينات سير ذاتية biographemes تجعل النص المقروء جزءا من المعيش الوجداني لمتلقيه. وضمن هذا الأفق، تتأمل اللحظة الثانية، في الكتاب، السيرة الذاتية للكتابة الشعرية، متطارحة فروض وأسئلة تعلم الشعر؛ إضافة الى تشخيص التميز الجمالي والثقافي لوجوه نقدية وصحفية ومسرحية وفنية تحظى بوضع اعتباري مؤثر ضمن المغرب الثقافي: حسن المفتي، محمد بنيس وضياء العزاوي، ثريا جبران، احمد اليابوري، محمد باهي، محمد القاسمي، احمد جاريد، موليم العروسي، عبدالله الحريري، يوسف سعدون،... فهاهنا يعيد حسن نجمي بناء الأسئلة والإشكالات المشتركة بين مختلف أنماط الكتابة والفن والتعبير. إذ بين الشاعر والتشكيلي، تمثيلا، حوار متكافؤ وتبادل دلالي ومجاورة فضائية. ما دامت المعرفة تستوعب المرئي والمكتوب والمقول، فالنص تركيب بين النظر والقول، شريطة أن تستنطق العين صمت الأشياء، وأن تتحرر من قفص الكلمات والجمل.

وبهذا نكون أمام أفق لتحرير الحساسية الجمالية، التي تنسل بشفافية وهدوء الى لحظة الكتاب الأخيرة، الغامرة بكشوفات الأمكنة والفضاءات، حيث يقترب الشاعر- الكاتب من شعريتها المضمرة، متأملا تفاصيل اليومي وجمالية العابر. ومن ثم قراءة مدن وفضاءات مغربية عديدة: المسقاة البرتغالية بالجديدة، مقهى الشيبة، قرية ابن احمد، الدار والجريدة، أزمور.

فها هنا يرغب الشاعر في الأمكنة، كما يرغب في الاشخاص، يحذر الانساب الرمزية لتجربته في الكتابة، ويبني شجنه الغنائي العميق، كلما أحس رغبة في نبش أدراج ذاكرته الواقعية والمحاربة، ليصير بعدها المكان خصيصة وسؤالا، جرحا وجمالا، حفرا وتعنيفا، شعورا وذكرى.

هكذا يكتب الشاعر نقدا تأمليا خارج المصطلح، يعبر باللغة الواصفة المفترضة من موقع اللغة الثانية الى فسحة اللغة الأولى، صانعا بذلك كتابة أدبية تنتمي لثقافة الحلم والرغبة. كتابة تحول «النصوص» الى ظاهرة وتجليات للوجود، وبالتالي الى مواضيع جمالية تستجيب للشعور، وهو غير الانفعال الذي يخص الذات وحدها، ويبدأ في مجال الفعل، لأن الشعور معرفة من نوع خاص أو تأمل عاطفي، وقدرة على قراءة خصيصة وجدانية تنتسب للموضوع الجمالي. وفي ضوء هذا الفهم، يمكن الحديث عن «شعرية حسن نجمي»، أي عن قواعد جمالية توجهه في مختلف نصوصه، هي التي تميز «كتابته» بالمعنى البارتي، وتمنحها قراءة ممكنة انطلاقا من مجموع متنه النصي: «لك الامارة أيتها الخزامي» (الدار البيضاء- ١٩٨٢)، «سقط سهوا» (الدار البيضاء- ١٩٩٠)، «الرياح البنية بالاشتراك مع الفنان محمد القاسمي» (الرباط-١٩٩٣) «حياة صغيرة» (الدار البيضاء- ١٩٩٥)، فضلا عن كتاب «الشاعر والتجربة» (الدار البيضاء- ١٩٩٩)، موضوع هذه المقاربة، والذي وسمنا كتابته بالنقد التأملي، وكذا «شعرية الفضاء»: (الدار البيضاء/ بيروت- ٢٠٠٠) الدراسة النقدية المشتغلة على المتخيل والهوية في الرواية العربية، انطلاقا من المتن الروائي لسحر خليفة، وهي دراسة تفيد من النظريات والمفاهيم، لكنها تولد كتابة تحتمي بالتخييل، من جهة ارهاف اللغة الواصفة، وإضمار النماذج والخطاطات التحليلية ومن ثم ترجحها بين جنسين أدبيين، واجتراحها «لكتابة ثالثة» مفترضة تمتح من اللغة الواصفة والموصوفة. وبهذا تتكون الشعرية المقترحة، بما هي اختيارات مميزة، يقوم بها الكاتب بقصد أو بغير قصد في نظام التركيب والتأليف والأجناس والأسلوب والموضوعات.

* حسن نجمي، الشاعر والتجربة، نصوص، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٩.

«حنين العناصر» لعائشة أرناؤوط:

دراســـــة جمـــــاليــــة

علي نجيب ابراهيم*

يثير ديوان «حنين العناصر» الصادر عن دار «كنعان» في دمشق(١) طائفة من المسائل المتصلة بجماليات الإبداع الشعري، وفلسفته،وتلقيّه ولا سيما وأن الشاعرة تستحضر عوالم متعددة تضيف الى أسئلة الوجود في ذهن المتلقي ما من شأنه أن يجعله يعيش تجربة جمالية فريدة وهو يرحل مع الكلمات والوقع والصور.

ولعل المسألة الجوهرية ماثلة في أفق الحنين المفتوح بإطلاق على اللانهاية من حيث هي فضاء لوجود الكائن، وتطلع الى الفعل الدائب، والتحول المستمر. فكيف يمكن أن يُشرح هذا الأمر، وما خلفياته ومسوغاته؟

علينا أولا الاشارة إلى أن ثمة – من بين صنوف الأسلوب– نوعين من التعبير الشعري في استحضار الأشياء: تعبير واضح يعبر الادراك، ويضيف الشيء كما هو، وتعبير قوي يعبر العاطفة، ويصف الشيء كما يحس(٢). واقتران هذين النوعين يطبع لغة «حنين العناصر» المجبولة من طين تعبيري جمالي قوامه تفكير، وفعل، وألم.إذ إن الرؤية الإبداعية للشاعرة تشحن الكلمات بأصداء فريدة تجاوز الرنين الموسيقي المألوف وتخترق لب الدلالات المحفوظة في ذاكرة المتلقي.كما ان صوت الشاعرة ينداح مع كل صدى معيداً أو ساعيا الى إعادة تكوين الموجودات تكوينا جماليا خاصا به، مميزا له. وهذا ما يوجب إدراج التحليل في ثلاث نقاط سنتناولها بايجاز، وهي:

١ – خصائص التعبير، وجمالية التفكير المبدع: يتجسد صوت الشاعرة في تشكيلات تعبيرية ذات ايقاعات تطول وتقصر بحسب الدفق الشعوري ومداه في القصيدة الواحدة. ومن ثم يسهم بناء التراكيب اللغوية– إلى حد بعيد– في تنوع التعبير والايقاع على السواء، حيث تتناوب الجمل الفعلية، والجمل الاسمية، وأشباه الجمل، وأسلوب الاستفهام تناوباً رباعيا شبه مطرد وخصوصا في «هُلام المتاهة» و«عبور الحواس» (٣). وليس التناوب في ذاته هو ما يولد التدرج الايقاعي، بل يولده التفكير المبدع الذي يخلق كوناً جماليا تارة من مادة التساؤل المتحولة للعناصر الملفوفة بالحنين، وتارة من الصور الوامضة المتناوبة هي الأخرى مع الصور المتهادية الوئيدة.(٤)

أ – تتكون مادة التساؤل من عناصر الذات وعناصر محيطها الخاص والعام. إنما تظل الذت محور المحيطين معا مثلما يتبين في المقاطع الآتية حيث يتوزع التساؤل بين ضمير المتكلم وضمائر المخاطب والغائب.

– كيف لي أن اتحد بسرَ التماهي؟

كيف لي أن أنتشر في أوار اللامرئي؟(٥)

– متى سنكون واحدا؟

متى ستختلط علينا صورنا؟

لنلتقي حقا؟(٦)

– ماذا ستفعلين لإخفاء تجاعيد الأفق؟ (٧)

ونحسب أن الديوان كله مرتكز على

* أكاديمي يقيم في فرنسا

الاستفهام الذي يؤسس فلسفة الغياب وصيرورة التحوّل قبل أن يفقد وظيفته ويتبدد مع تبدد الكائن الراسف في قيود وجود مُترد هو أصلا موضوع التساؤل والدافع إليه لذا يأتي كثيفا في القصائد الأولى لكي يعلن بداية مغامرة الخلق، وانطلاق الكائنات في الفضاء غير المنظور:

الأسئلة تصدأ على مهل
على مهل نصدأ
نتقعر
نحدودب
وعلى مهل نغيب.(٨)

بدءاً من المقطع الأول من قصيدة «عبور الحواس» يصير الاستفهام استنكارا لحضور عناصر الوجود القائم، ولا يعود موضوع الاجابة عليه مجدياً ما دام الغياب قاعدة الكوْن المتخيل الذي شرع التفكير المبدع في خلقه. وهكذا يغدو مركز الدائرة في اللامكان، والجفنان مفتوحان على اللاشيء، وتنكفئ الذات المبدعة نحو اللاشكل وهي تمضي الى كمونها مُرجئة معرفة قدرتها على الإمساك بزمام الكون الغائب– الذي تقيمه على أنقاض ما كان قائما– الى لحظة اللاكون حيث يخلو الاستفهام من أي معنى:

هل أنجزت حقا...؟
غموضي الفضفاض؟
هل روضت أشباحي...؟
ربما سأعرف الجواب
حين «لا أكون»
وحين لا يكون لتساؤلي معنى.(٩)

ب – أما تناوب الصور الوامضة والصور الوئيدة فيترجم سمتين تعبيريتين بارزتين: فعلى حين تتلازم الصور الوامضة غالبا مع الخلق والتكوين، تأتي الصور الوئيدة لرصد حال الظاهرة وحركتها البطيئة. وبينما تُكسب الصور الأولى التشكيل اللفظي قدرة الفعل على ايجاد الموجود من العدم مع ما يتطلبه الومض من تسارع الايقاعات الخاطفة، ترسم الصور الثانية سياقات ما قبل الومض وما بعده، وبهذه الطريقة تعلو نغمة التعبير وتنخفض، وتقصر وتمتد إلى حد أن تعاقبها يتماشى في كثير من الأحيان مع ظهور العناصر وغيابها. من أمثلة هذا التعاقب– المطرد في أغلب قصائد الديوان– المقطعان الآتيان:

– كن نوراً
موجة
شغفاً
كن أنت.(١٠)

– الضباب يرتفع ببطء
ثم يتلاشى.(١١)

فاللغة في المقطع الأول خاطفة تعكس الايجاد من خلال مفعولات تتلاحق، بعد فعل الأمر، كالبرق، لكنها – في المقطع الثاني– بطيئة الايقاع مع الفعل المضارع المندرج في الجملة الاسمية، ومع حرف العطف «ثم» الذي يدل في معظم سياقاته، على التراخي. ويفعل هذا التناوب فعله في المتلقي إذ ينقله من التماعات لقطات تصويرية لا توفر له زمنا كافيا لالتقاط أنفاسه، الى صورة ترتسم أمام عينيه وهي تستغرق وقتها متيحة له أن يتأملها. ونتيجة المقارنة بين الحركتين المتفاوتتين للتصوير ينشط الذهن، وتتيقظ الحساسية الجمالية في سياق عملية التذوق بما تتضمنه من متعة وشعور بالاكتفاء.

٢ – الرؤية الجمالية والفعل الابداعي: تسمح الرؤية الجمالية التي توجه الفعل الابداعي بمعرفة ملامح الكون الذي تتخيله الشاعرة بديلا للكون القائم، وتتيح كذلك إدراك أبعاد الفعل الابداعي في تشييد الكون، وبناء علاقاته التي هي بطبيعتها علاقات جمالية متخيلة، ولو تفحصنا بنية هذا الكون الجمالي لوجدنا أنه مؤسس على نفي الوثوق واليقين المقترن بانتشاء الذات المبدعة بـ«اللا» السابقة لماهية كل شيء:

– كل خطوة أخطوها
تتطلب
التخلي
عن اليقين(١٢)

– للتملص من وصب الشعر
ومكيدة المعاني...
أريد أن أنتهك لب الكلمة...

أن أنتشي باللامعنى الأخاذ(١٣)
إن الشاعرة ترفض نفياً لتتوسل نفيا آخر. ومن الرفض والتوسل ينبثق التساؤل عن مكان الفعل الابداعي في مجال النفي المتوالد الذي يفضي الى العدم ومخاضاته في القصيدة السادسة المتكونة من أربعة عشر مقطعا. إلا أن مخاضات العدم تعد على الدوام بتخلق ما هو كامن في رحم الفعل الابداعي، وتنفتح في الوقت نفسه على المدى اللانهائي لانتفاء التجسد، والأبعاد الفيزيائية للأشياء. وما التخلق إلا الحال البدائية للوجود الجمالي الخاضع لاحتمالات التشكل التي لا تنبئ إلا بالماهيات المعرفة بما ينفيها وهي تسبح في فيض اللاشيء، واللامرئي. فوجودها مرهون بعدم معرفة «ما هي» على وجه الدقة والتحديد. حتى إن هذا الوجود يتماهى مع الذات المبدعة بما تنطوي عليه من مجهول أو من معلوم لا يُحد ولا يسمى. وعليه فإن الذات تصير موضوعا للفعل الإبداعي: موضوع كشف يقود إلى الفضاء الكوني حيث تشهد الذات النفي في طوره الأول، أي الطور الحسي الذي يعطي انطباعاً بولادة وشيكة تعقب التوغل، والنفاذ، والانتزاع، واللمس، ومسح سطوح المرايا، فما مآل ذلك كله؟ تقول الشاعرة:

أتوغل في ذاتي للنفاذ إلى الكون
أنتزع قشرة الأشياء للمس فراغها الحي.
أمسح سطوح المرايا
اللاشيء
يحضن العالم.(١٤)

استناداً إلى قولها المصوغ بصيغة المضارع العاكسة حاضر الـ«أنا» الشاعرة، ندرك أن الفعل المبدع يتأمل ذاته وهي تتبصر الأشياء التي تدبُ فيها الحياة من دون أن تكون قادرة على تجسيم طاقتها في توهج الشكل. ومن أجل هذا تدأب الذات على تحديد «سمْت الكلي» الذي يخرج الأشياء من «برزخ الظل» إلى ما بعد «العدم الحي». والكلي الذي ينبثق من هذا العدم انبثاق الألوان من الأسود الحالك، إنما هو القصيدة بوصفها ثمرة التجربة الشعرية وما تندُ عنه من قلق ومغامرة وتوتر وتمرد أيضاً. إنها التجربة التي يتكثف زمنها في اللحظة الحاضرة، لحظة النبض الوجودي، والتباس اللغة، والتماع الحلم بتخطي الذات المبدعة لحدودها وبالمضي في رحاب الحدس والجمال:

– الآن... أتلمس
نبض الوجود في منطقة الحدس
والتباس اللغة(١٥)
– أجل حلمت مرة
ثم تخللت مشيمة حلمي
حيث لا إياب.(١٦)

٣ – الكتابة وجماليات الألم: تحدث النقاد كثيرا عن أن الكتابة وليدة المعاناة ومكابدة فظائع الحياة ومآسيها، وأفادوا بأن النصيب الأوفر من جمالها يعزى الى قدرتها على جعل المتلقي يشارك في عيش تجربة الألم التي عاشها الكاتب. أو لم يقل: ليس ثمة ما يولد أدباً عظيماً مثل ألم عظيم؟

وعلى الرغم من ذلك، قد تكون الكتابة غناء الألم (١٧)، وقد يكون الشعر فكرة ترقص على أنغام الألفاظ، والمتلقي بدوره يستشعر جمال هذه اللغة المموسقة، فيهتز لها، ويتفاعل معها.(١٨) وربما لهذا السبب يرى بعض النقاد في لغة الشعر «حلوى اللغة». والحق أن لغة «حنين العناصر» تستوقف القارئ بجرس ألفاظها، وايقاعات تراكيبها، وايحاءاتها. ويستوقفه كذلك تجاور كلمات خارجة من النسيان، تبعث رنينا خاصا يوقظ الإحساس بالقدم والجدة في آن معا: حياء الرعود، رضاب الرحى، ألس نور الآن، هميس الوجود... وكأنما تأتي قصيدة «الهيات» شاهدا على أن الشاعرة تختتم ديوانها بملاعبة اللغة واختبار براعات الألفاظ في الاستجابة لرغبتها في الاستراحة مع ألهياتها. وعلى الرغم من ذلك، لا يحول النسيج اللغوي الكثيف، على امتداد الديوان، ولا حلوى اللغة، دون أطياف الألم المترائية من ثناياه، ومن وراء لحمته وسداه. فتشكيله الدلالي يستند الى مقولة «اللامتوقع في الأسلوب» التي تتجلى على مستويين اثنين:

أ – المستوى المجازي حيث تنشأ بين الألفاظ تفرعات من المعاني التي ترسم صورا تنطق بالمعاناة الحبيسة للذات الشاعرة. وليست المعاناة النابعة من الصور غير المتوقعة إلا تعبيراً عما يمكن أن ندعوه بـ«القلق

الإبداعي» الناتج عن التجربة الجمالية لإعادة خلق العالم. ومن أعراض هذا القلق التناقض بين الباطن القابع في الطوية، ومظهرهُ المرئي أو المحسوس كما نلمح في المقطعين الآتيين من قصيدة «شفوفُ يومي» المتكونة من تسعة عشر مقطعاً.

– ابتسم بمهارة من يحاول إخفاء إحباطه

بينما شبحي

يشرب قهوته بهدوء.(١٩)

– فقط

أتناول الأنياب

وأبدأ بقضم النهار

وازدراد اللاذات.(٢٠)

فالابتسامة – في المقطع الأول– علامة على مغالبة الذات المبدعة لتوتر داخلي مترافق مع تعثر التجربة، بينما ظاهر التوتر سلوك معتاد هادئ أشبه بقناع يتخفى وراءه مجرد شبح. والغريب أن وراء التناقض المشار إليه حنينا يفصح عن أنه لا يوسع جنبات القلق وحسب، بل يعمق المعاناة أيضاً.

وفي المقطع الثاني يتلامح اقتران المحسوس والمجرد، من خلال صورة غريبة البناء تبرز الصراع المحتدم بين الذات والزمن الأجوف الذي يبتلع طاقات الحياة ويحيلها الى رتابة تتطلب إزاحتها مغامرة صياغة الكون من جديد. ومصدر «اللامتوقع» في أسلوب التصوير المجازي هو المفارقة بين «الأنياب» و«القضم» من جانب، و«الازدراد» و«اللاذات» من جانب آخر. فمن المعلوم أن الأنياب خاصة كنائية عن اللواحم والضواري ووظيفتها التمزيق والنهش لا القضم، وأن الناهش أو القاضم يزدرد ما نهش أو قضم. إذا فالغاية من هذا الأسلوب هي ترسيخ الإحباط من وطأة الزمن وضرورة الانتفاض في وجهه.

ب – المستوى الإيحائي: يتأتى الايحاء بالألم من اللفظة والتراكيب والصور المجازية مثلما يتأتى من بين السطور، وهو – قياسا إلى قصائد الديوان– أشبه ما يكون بالبخار المتصاعد من بحيرة مياه ساخنة. وتعود جماليته الى كونه شديد الالتصاق بالهم الابداعي وبتجربة الشاعرة في مكابدة الواقع بقوة الشعر وسحره. إنه ألم الوعي الحدسي الذي تترجمه ألفاظ، وعبارات لافتة: اليباب (عنوان القصيدة الثانية المتكونة من ثمانية مقاطع، ويبدأ المقطع الأول بـ: عبودية الخبز، انقضاض الخلايا، خضاب الحروب)، يتوازى المهدُ والنعش، يتساوى القماط والكفن (مما يذكرنا بنظرة المعري الى مغزى الحياة والوجود)، تنضيد الزمن شوكة شوكة.. ثم حدادُ الضحكة في القلب(٢١)... الخ.

وفي عنوان الديوان همس بأن الحنين– كالدلالة– لا يمكن أن يبلغ غايته خارج القصيدة ما دام غير مرتبط بـ«كل» تنجذب إليه العناصر التائقة الى التوحد والانصهار، وما دامت نقطة تلاقيها المفترضة تبعثرها كل مرة في مدارات متقاطعة تدور في فلك الرؤية الإبداعية التي لاتني تعيد الكون إلى حال«العماء» السابقة للتكوين بغية بعثه في عناصر مسكونة بحنين يتلاشى في الأفق المفتوح على اللانهاية، أو ليس في هذا التوق الحلاوة، والمرارة، والألم الواخز؟

الهوامش

١ – حنين العناصر، عائشة أرناؤوط، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الاعلامية، دمشق ٢٠٠٣.

٢ – انظر:

Burke (E), recherché philosophique sur l`origine de nos idees du subime et du beau, Paris editions St Vrin 1973, P291.

٣ - انظر: حنين العناصر، ص٧– ٣١.

٤ – للمزيد من الايضاح انظر: مورو (فرانسوا)، الصورة الأدبية، ترجمة علي نجيب ابراهيم، منشورات دار الينابيع، دمشق ١٩٩٤.

٥ – حنين العناصر، نفسه، ص٩.

٦ – حنين العناصر، نفسه، ص١٠.

٧ – حنين العناصر، نفسه، ص١٤.

٨ – حنين العناصر، نفسه، ص١٠.

٩ – حنين العناصر، نفسه، ص٥٢.

١٠ – حنين العناصر، نفسه، ص٥٥.

١١ – حنين العناصر، نفسه، ص٦٤.

١٢ – حنين العناصر، نفسه، ص٦٨.

١٣ – حنين العناصر، نفسه، ص١٠٣.

١٤ – حنين العناصر، نفسه، ص٨٦.

١٥ – حنين العناصر، نفسه، ص٩٦.

١٦ – حنين العناصر، نفسه، ص١٠١.

١٧ – انظر:

Sarte (J.P), qu,est-ce que la Litterature/ Paris, Gallimard 1948, P15.

١٨ - انظر:

Krafft (J), essai sur l`esthetique de la prose, Paris, editions Vrin, P13.

١٩ - حنين العناصر، نفسه، ص١٢٢.

٢٠ – حنين العناصر، نفسه، ص١٢٣.

٢١ – حنين العناصر، الصفحات على التوالي: ٢١، ٣٧، ١٢٩.

فتنة الهابطين
إلى الكلام

سلام سرحان★

«آلة الطير» هي المجموعة الأولى للشاعر العراقي صادق زورة المقيم في فلوريدا الأمريكية. وهي تأتي متأخرة الى حد بعيد، مقارنة بحضور زورة في المشهد الشعري منذ أواسط الثمانينيات. الكتاب يشير الى أن قصائد المجموعة كتبت بين عام ١٩٨٧ وعام ١٩٩٣. وصدورها متأخرة وفي طبعة خاصة دون دار نشر، يوضح سبب تأخر صادق زورة في نشر أي مجموعة حتى نهايات العام الماضي، وهي حالة عامة، إذ لم تعد أي دار تقدم على نشر كتب الشعر، إلا لبضعة أسماء تعد على أصابع اليد الواحدة. تاريخ كتابة النصوص وحضور الشاعر المتواصل، يشير بالتأكيد الى إمكانية احتفاظه بأكثر من مجموعة منجزة بسبب صعوبات النشر، شأن كثير من الشعراء بسبب أزمات النشر والتوزيع، لكن الغريب أن ينشر النصوص التي كتبها حتى عام ١٩٩٣ وليس النصوص التي كتبها في السنوات الأخيرة والتي نشر الكثير منها في الصحف والمجلات.

وصادق زورة له حضوره الموارب في المشهد الشعري، فهو شديد الحضور وشديد الغياب، ربما بسبب صوته الشعري الخافت والشخصي، الذي يقترب بلا خرائط واضحة، لكن بقفزات حميمة من عالمه الشخصي. فهو منذ خطواته الأولى كان قليل الاشتراك في سجالات ومعارك الوسط الشعري وبعيدا عن المظاهر والانفعالات والاستقطابات الثقافية.

يصعب تقييم نصوص زورة أو الخروج بانطباع محدد من قراءتها، باستثناء انطباع عام يشير الى جمال مبهم بلا دلالات أو علامات مباشرة.

فنصوص صادق زورة تحتاج بالتأكيد الى أكثر من قراءة كي نلمس ما تلمسه مخيلته الجامحة، فنصه يكاد يخفي جميع الدلالات المباشرة، بل كأنه يمسك بالكلمات وينظفها من جميع دلالاتها السابقة، ثم يطلقها في سياق وعالم لم نعهده ولم يدر في خلد الواقع. ومع ذلك فنصه يشي بجمال غامض وبأسئلته وأسئلتنا الوجودية المغلقة.

يذهب زورة بنا الى عوالم نهجسها لكنها تستعصي على التسمية، ومع ذلك فهو يقترب منها بحسية واضحة، تلمس أنوثة في كل شيء حتى في العدم الذي يوازي حضور الشاعر طوال نصوصه.

فالشاعر مقطوع عن أي سياق، لكن اللافت أن يتمكن في ذلك الشرط المتطرف أن يوحي بكل ذلك الجمال والقلق الوجودي الفاغر.

يصعب أيضا أن نقبس أي مقطع من نصوص الكتاب لأن الشاعر لا يمكث في سياق محدد فهو في قفزة دائمة، وأي مقطع لا يمكن أن يوحي بالسياق العام للنص الذي ينتمي إليه.

الممكن الوحيد هنا، هو أن نشير الى جمل شعرية متفرقة من أجواء المجموعة كي نتلمس قلق الشاعر وجماله وعالمه البعيد:

«أشير إلى البعيد.. واأسفاه.. إنه وطني»

«بدفع المياه لكوكب الأنثى وترابها
كان انبثاقه من قفص الملوك»

«وهو خليط من البعد وجذب الغمامات
الى تربة الموسيقى وبذورها»

«الصراخ فتنة الهابطين إلى الكلام»

ومع ذلك فهذه المقاطع لا تعبر عن أجواء المجموعة التي يحاول الشاعر خلالها أن «يزيح السماء بأصابعه ويسطع» كما جاء في أحد النصوص.

المجموعة جاءت في أكثر من عشرين نصا وست وسبعين صفحة من القطع المتوسط. وكان لافتا التصميم الجميل للكتاب، خاصة لوحة الغلاف والتخطيطات الداخلية التي كانت للرسام ستار كاووش.

★ شاعر واعلامي يقيم في انجلترا

مجنون زينب

الاكتمال في الآخر

سلمان كاصد★

من أجل أن يتماسك أي عمل نقدي، يفترض- منذ البدء - أن اشتغاله على الخطاب الأدبي متأسس على مبدأ تجاور أو تماسك ثلاث بنى أساسية ينطلق لتحديدها وهي النظم الاسلوبية والبنائية والدلالية، ولهذا السبب يحدد العمل النقدي حركته من داخل الخطاب حتى ان الأخير نفسه هو الذي يفرض علاماته على النظرية ومؤشراته بل اختيارها لتطابقه دون سواه. وعليه لا تأتي النظرية الا بحالة تجاور لا تضاد مع سياقها النقدي الذي توخى الخطاب منطلقاً له.

ان تحديدات أي نوع أدبي منذ الوهلة الأولى يسهم في ضبط الأسس النقدية أي ان اقامة أي حوار مع نص أدبي يجعل الأخير في حالة تشريح وتفكيك مبتعداً كل الابتعاد عن اطلاق الاحكام السريعة والقيم المعيارية التي حاول النقد الحديث التخلص منها منذ زمن بعيد. ولكن هل ثمة مخاتلة بين الناقد والمنتج، وما مهمة الناقد- هنا-. أليست هي محاولة لفحص تلك القوانين في النوع الأدبي الذي جرى تحديده على وفق لعبة الكتابة..

ولا أريد - هنا- الا ان استشهد بمحاولات الناقد (عبدالفتاح كليطو) الذي يدعو من خلالها الى تقنينها فنياً. الا اننا قد نواجه بمعضلةٍ حقيقية عندما نصطدم بخطاب مهجنٍ (بحسب تعبير ميخائيل باختين عن مفهوم الهجانة) يحتوي على أنظمة مختلفة من أجناس متعددة مما يستدعي تهشيم تلك النظم القواعدية التي دعا الى تأسيسها (كليطو) في دراسته (قواعد اللعبة السردية).

ان ما يطمح اليه أي ناقد هو ان يستكشف مستويات الخطاب الذي يتناوله وتعددية مرجعيته في حال تصنيف ذلك الخطاب باتجاهات التهجين مع أهمية الدخول الى ما هو مضمر في النص ودلالاته وبناه العميقة.

وتسعى هذه الدراسة للوصول الى تخوم ما وصل اليه الخطاب في (مجنون زينب) بيد أن ذلك لا يعني أننا سنمسك بالنص من جوانبه جميعها، اذ يبقى النقص بالنص النقدي قائما، مادامت هناك افتراضات محتملة ووجهات نظر مختلفة.

في البدء، لنضع نصب أعيننا أن ثمة شخصا رفع اسمه ليعلن كتابة هذا الخطاب ألا وهو (جمعة اللامي)، فنتحرر إذن من اعتبار الخطاب بعيدا عن قائله أو خارجا عن سلطة المؤلف. إذ أن الخطاب العربي يجبر المنتج على الانتساب لما يقول.

باستطاعتنا الآن تقليب الصفحات جميعها لنصل حتى آخر الصفحة من الكتاب المطبوع حيث نجد هذه العبارة خارج المتن (صاحب الأثر في سطور). حينئذ يتقابل لدينا في المعادلة طرفان (جمعة اللامي) في الصفحة الأولى وعلى الغلاف و(صاحب الأثر) في الطرف الأخير أي الصفحة الأخيرة.

ولكن ما نحاول اقتباسه هنا هو كلمة (الأثر) التي تحيلنا - حتما - الى الغاء إجناسية النص كله. فالأثر بالتحديد لا يمسك جنس الكتاب باعتباره غيابا. غياب الأثر عن الأصابع يعطي الأصابع ثباتا والأثر إمحاء. تلك هي محنة الاقدمين الذين وجدوا في الأثر موتا لذا بكوه فأمطروه دمهم حتى سال بين شقوقه ثم غاب الاثنان معا، الأثر والدم، وقد جاء في إشارات (جمعة اللامي).

(وترد في هذا الأثر مقتبسات من القرآن الكريم)

(ويتضمن الأثر أسماء ملوك وشخصيات عرفانية..)

اذا عندما يصف الكاتب نصه بالأثر، كأنما يوحي لنا بأن ما في النص من آثار متعددة هي تعبير عن نصوص

★ كاتب من العراق

متعددة. وهنا تتحد الطريقة عندما نحصر الشكل، فالشكل لا ينتمي لجنس مرسوم سلفا، والطريقة زئبقية لم يألفها الخطاب العربي من قبل، إنها رُقم قديمة أخرجت من بين أطنان من الأتربة، فنفاجأ عندما نبصر فيها بالازمنة، أزمنة الكتب المقدسة والكتب المؤلفة، والأشعار المنسية على ألسنة رواة لم يعودوا أحياء.

ولأننا إزاء رجل مجنون بامرأة اسمها (زينب). فان هذياناته لها ما يبررها والشكل الذي سوف نقرأه هو شكل أدبي نصطلح عليه بالعمل المفتوح على أجناس متعددة ومختلفة، وأعتقد أن ضرورة الانفتاح هذه واجبة لأن ذلك الشخص قد أصيب بالهذيان الذي تلبسه. فهو إذن ينفي عن لغته وعيها، كما ينفي عن هذيانه جنونها. اذ يصف نفسه بالجنون المبرر. جنون الابداع، حيث تكاد العملية لديه أن تكون واعية، وهذا يتعارض جدليا مع انفلات النص أو العمل من أجناسيته.

يقول: قسم/ والحب/ والصبح وما رأى/ والليل وما روى/ ما ضرني/ ان كنت شاعرا/ أو مجنونك الأخير؟

فالراوي يتشظى – هنا – إلى كاهن يقسم، فيرفض شعريته ويرفض سرده القصصي يستبدلهما بالهذيانات التي اضطلع بها المجنون فبنى أثره (نصه) على وفق ذلك. اذا تتطابق الصفة بموصوفها. الموصوف/ الكتاب لا ينتمي لجنس بعينه والصفة/ الهذيانات/ الجنون لا تنتمي الى جنس سوي.

ومن دواعي الدخول الى الأثر أن نبحث عن المنهج النقدي الذي يحيلنا الى الأشياء في تفصيلاتها، ولأن الراوي يلغي من النص شعريته أو قصصيته، فنحن إذن مجبرون ان نحتكم الى مبدأ القراءة (التقبل). القراءة حسب تلقينا للنص، وما فيه من امتلاء وفجوات. حيث نتفق أن (أزمة القراءة بذلك نكون شاملة، قراءة الواقع ثم قراءة النص في الواقع، وقراءة النص في النص على ضوء النص وعندئذ يصبح النقد الأدبي يروم أساسا وبالقسر إعادة إنتاج الايديولوجيا في الكتابة وسجنها في هذا الدور).

وهنا قد يتساءل البعض متعجبا. هل أعتبر الكتابة النصية الجديدة ضربا من ضروب الهذيان؟ فأقول: إنني لم أقل هذا بل قاله (جمعة اللامي). على خلاف جنون (أراكون) في (مجنون الزا) و(عيون الزا) فهو لم يكن هذيانا لأنه استقر عند جنس الشعر كما استقر من قبله شعراء بني عذرة الذين ادعت الثقافة العربية النقدية اصابتهم بالجنون. وأعتقد ان تماسك الشعر على وفق نمطيته المنضبطة لا يجعل في أي حال من الأحوال خالقه منفلت الوعي لأنه ازاء مكونات صارمة في البناء وتشييد الصيغ الداخلية والخارجية فيه.

لذا فان (مجنون زينب) حالة متفردة من الكتابة الجديدة لا تستقر على أرض ولا يحيط بها فضاء. انه يؤرجح عمله بين أسوار الجسد والرغبات وملاعب الخيالات الرحبة.

ولأننا قد اخترنا عملية التلقي والقراءة منهجا لفحص مكونات نص (مجنون زينب) فلابد ان نتعرض أولا لمفهوم القراءة تلك.

إن القراءة هي محاولة لدمج وعينا بمجرى العرض الأدبي، حيث يصبح الأثر متحررا من مبدعه بوصفه ميدانا متميزا خارج الاطر المتعارف عليها. أي أن فعالية القراءة هي التي تملأ الفجوات التي حاول النص تغييبها، وكأن القراءة بذلك تنطلق من علامات النص لتقتفي اثرها باتجاه الوصول الى البنية العميقة التي حاولت تلك العلامات التعبير عنها، لا من باب الاخفاء وانما من ضروب التمويه. وكأن القراءة هنا تحاول ملء أو سد الفجوات التي تركها المنشئ فارغة. وكأننا ذلك نوازي الطاقة التخيلية للمبدع مع الطاقة التخييلية للمتقبل، حيث تقتفي الثانية الأولى، اذ نجد المتلقي في أي حال من الأحوال مرتهنا بالتخيل الابداعي فلا يحيد عنه الا لدواعي التوصيف.

إن مجمل العلاقات في النص/ الأثر وبخاصة في (مجنون زينب) تقودنا الى زمنين زمن ماض يحاول الراوي استنهاضه ليؤلف منه حكاية بتكوين جديد مغاير للمسرود العربي. وزمن مستقبلي يحاول الوصول اليه عبر توصيف الشخوص او نمذجتهم.

وفي ضوء ذلك أجد من الضروري أن اقسم قراءتي هذه الى مجموعة من المكونات هي:

١- بنية العلامات ٢- بنية الارتكاز العددي ٣- بنية اللغة الشعرية ٤- بنية المقابسات.

١ - بنية العلامات

عند قراءة (مجنون زينب) نواجه بعلامة صورية تزيح النص من أن يكون رواية، فمنذ البدء يقتطع (جمعة اللامي) نصا من المقامة البصرية، وهي المقامة الخمسون من مقامات الحريري التي تبتدئ بـ(قال الحارث) ويقصد به (الحارث بن همام) راوي المقامات جميعها، أما لو تساءلنا لماذا (المقامة البصرية)، التي تشير صراحة الى (مسجد البصرة) حيث يجري حدثها.. (أراد جمعة اللامي) ان يوحي بالأصل الذي سوف ينتهي بفروعه عند (ميسان وذي قار) البصرة نهاية الحكاية في المقامات الحريرية وميسان منتهى الحكاية في الأثر اللامي.

أما ابوزيد السروجي وفي هذا النص بالذات قد وصل الى نهاية كل حكاياته عند الحريري (نستذكر انها الحكاية الخمسون) ليصل في مسجد البصرة الى التوبة:

(ولكن أشهدكم أني استغفر الله من ذنوبي فادعو الله أن يقبل توبتي ويغفر ذنوبي).(ص٩)

حيث وصل الى منتهاه النفسي بعد كل الخدع والمكائد التي حاكها وبذلك وصلت كل المقامات الى نهاياتها قبل أن يتوجه (ابوزيد) الى مدينته (سروج) في بلاد فارس من هنا يبتدئ (جمعة اللامي)، من المكان حيث البصرة التي تمتد الى ميسان ومن الرؤيا حيث التوبة التي سوف يحاول (الراوي) في (مجنون زينب) ان يوصل مجنون الزمان اليها.
ولكن المشقة آتية لا ريب تلك المشقة التي اثقلت ابا زيد تعبا وغربة الى أن انتهى الى (الخلوة لمناجاة مولاه) عند مدينة (سروج).
أما مجئ المشقة فذلك ما يضطلع به نص (مجنون زينب) بعد أن يؤشر ويومئ. أما الطريق الذي سلكه فنحن لا نبصره الا عبر علامات مغروسة هنا وهناك.
تبتدئ كل الحكاية بالتعرف. الا ان المجنون لا يستحي عندما قال له الشيخ: أعرف انك حسين بن منصور وانت المجنون.. فيرد- اعرف انك تعرفني، فيعقب الشيخ - أهلا بك يا مجنون الزمان.
إنه مجنون ليس ككل المجانين فقد التصق جنونه بالزمان.. الابدية التي تمنحه تواصلا بين الحاضر والماضي.. والحاضر والمستقبل.. وكل ذلك يأتي في الوقت الذي يتوجه فيه الجميع الى الحج حيث وضع المجنون نصب عينيه أن يصل الى مبتغاه، أي الخلاص الذي وصل اليه ابوزيد السروجي في نهاية طوافه المتصل عبر خمسين مقامة. غير ان الراوي في (مجنون زينب) ابتدأ من حيث انتهى اليه (أبوزيد السروجي) على مستويين المستوى الشكلي والمستوى الموضوعاتي.
إن (يثرب) هي المبتغى وتلك هي بالضرورة البديل الموضوعي ((للمسجد)) الذي وصل اليه ابوزيد من قبل.
إن أقصى ما يريده المجنون - هنا- هو الوصول الى (مثوى الحبيب) نور الله/ الرسول ولكن هذا الوصول ليس وصولا تقليديا. انه يروم الخلاص من كل الادران التي علقت به. انه يبتغي التطهير.. بيد أن كل ما يحمله صرة من طعام وشيئا من قماش ابيض وكوز ماء ويكفيه الطريق.
اما القماش فقد اقتسمه (مجنون الزمان) و(زينب) الطرف الآخر في معادلة الحكاية تلك هي حكايتنا التي سوف يشظيها الزمان الى حكايات واشعار مبعثرة في ذاكرة مستفزة انها ذاكرة الذي ضيع تاريخه والذي يحاول استعادته ثانية ليواصل به المسير الى مستقبله.
وما دامت التوبة هي البحث عن البياض فان قيام الأثر (النص) على بنية البياض ضرورة لجأ إليها الراوي ليكشف عن رغبته في الوصول. فكل شيء أبيض يقابل الطهر والتوبة. (السماء بيضاء) و(الرأس أبيض) و(اللباس ابيض) و(النور ابيض) و(الحوش الذي دخله المجنون مع الشيخ كانت غرفه مبنية بطابوق ابيض) و(الغرفة منورة بنور أبيض) و(قلبه أبيض) و(حمام المساجد ابيض).
وعندما يصل الى مدينة الرسول صلى الله عليه وسلم وقبل أن (يدير بصره الى الشمال. رأى من اليمين ومن الشمال امرأة بيضاء كما النور تماما وهي تقبل نحوه/ هي ذي/ زينب/ نعم زينب)
وما دام لقاء (المجنون) بزينب قد تمّ، فان الاتحاد لابد أن يحصل، وعندما يحصل الاتحاد تنتهي رحلة التوبة.
(ذقت حلاوة الجنة، بينما كانت زينب تنادي عليّ: أكثر أكثر واتحدنا).ص١٨
هنا وفي القسم الاول من النص يتحد (المجنون) بزينب، ولكنه يأتي على طريقة الاجمال الذي تضطلع الأناشيد والمذكرات والتجليات وفي الحضرة والصحيفة الميسانية على تفصيله، وكأن المجمل سوف يستحيل اجزاء مبعثرة في اجناس الشعر، الحكاية السردية، المقامة المقتبسات.
أما العلامة الثالثة فهي تلك الارقام الدالة (١٠ محرم) (١١محرم) (١٤ محرم) التي تحيل الى مأساة زينب الجدة، بينما تحيل (٢١آذار) (١١ آيار) و(١٤ تموز) الى ابتهاج المجنون بايديولوجيته الانسانية الكافية لدفعه نحو التجلي. تلك هي الابتداء بالربيع والعيد والثورة، انه احتفال متواصل بالحقيقة.

٢ - بنية الارتكاز العددي:

ترتكز الحكاية على موروثها الذي يجسده العدد ثلاثة، ففي باب النجاة نجد: ١ - في الطامة القلوب انخلعت ٢-في الصاخة اصطكت الاسنان ٣ - في القارعة الدمع فاض بحارا. اما في الدنيا فهي :١- الولادة ٢- الفناء ٣ - البعث.
٣ - البحث:
ولا يأتي ذلك في خطاب الراوي بل يتعداه الى أدعيته في خطابه الغائب (اللهم ارزقني قلبا تقيا نقيا
ومن الشرك بريئا لا كافرا ولا شقيا).
ثلاث صفات تقابل ثلاثة أحوال
(أحسست ان ثمة من يقف الى جانبي وأمامي وخلفي).
أماكن تتجسد فيها (زينب) التي
(كانت رائحة الكافور تفوح من ثيابها، وكانت باردة مثل ماء صيفي، وكان دافئة مثل امرأة نفسا).
(أما حجول زينب فكانت سوداء لا من ذهب ولا من فضة).
أشياء تقابل صفات
(لم يدهشني لون الحجول ولا كرم العنق انما الذي دوخني لون العنق والعينين والغرّة)

واحدة تنفي والثانية تؤكد النفي والثالثة تلغي الاثنين معا.

وهنا اقول إن بنية هذا النسق الثلاثي في (مجنون زينب) تدعونا لرصده بوصفه مكونا فنيا أسهم بشكل فاعل في البنية الكلية للنص، ولا أريد هنا أن افصل في أهمية هذا النسق وميثويولوجيته التي قد نستقيها من قصصنا الشعبي، كما تقول الدكتورة (نبيلة ابراهيم) في كتابها ((قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية))، وكما يؤكده الموروث الحكائي والديني السومري والاسلامي،بل حتى البنية الزمنية للخطاب العربي (الماضي، الحاضر، المستقبل) بل وحتى البنية التشكيلية للضمائر في الخطاب العربي (المتكلم، المخاطب، الغائب). وقد نتفق مع الدكتور كمال أبوديب حينما عد الحركات الثلاثية نسقا متواترا في السرد العربي..

بيد أن البحث عن أهمية تكون هذا الخطاب يقتضي بالضرورة الاتفاق مع الدكتور صلاح فضل كما جاء في كتابه (شفرات النص) حينما عد هذا التكرار صفة اسلوبية في التنفيذ الوصفي للجملة القصصية. عندما حاول تحليل رواية (دعاء الكروان) لطه حسين، على وفق طريقة اسماها بالقوافي المعكوسة التي تقوم بوظيفة مماثلة الى حد ما في النوع ومخالفة في الدرجة للقوافي الشعرية من ربط الصيغ وتكرار النماذج الصرفية والنحوية وضبط الايقاع الداخلي للعبارة وهو لا يقل أهمية عن الايقاع الموسيقي البارز الذي تقوم به القوافي الشعرية.

أما الزينبات فهن ثلاث/ زينب الجدة فهي زينب التاريخ.. الماضي التي حاول المجنون أن يقرأ فعلها في الحاضر وزينب الفتية المعشوقة.. الحاضر التي حاول المجنون ان يقرأ صورتها في واقعه الآني. وزينب الطفلة.. هي المستقبل التي حاول المجنون أن يتمثلها في غيرها..

وكأن الزينبات الثلاث صور من أزمنة مختلفة (الماضي والحاضر والمستقبل) الذي يستدعي تغيرا في لغة الخطاب.

فالماضي.. خطاب الغائب.. والحاضر خطاب الذات (المتكلم).. والمستقبل خطاب الآخر الذي لابد أن يوجه من مخاطب..

وكأنى بـ(جمعة اللامي) يعيد التوظيف الاسلوبي الذي كتبه في (الثلاثيات) من قبل.. وهذا ليس عيبا مادامت مكونات الذهن العربي تقع تحت تلك السلطة الثلاثية للمحكي..

٣ - بنية اللغة الشعرية

إن الشاعر كما يقول جان كوهن (خالق كلمات، ليس خالق أفكار وترجع عبقريته كلها الى الابداع اللغوي)...

تلك هي سمة الشعرية التي حاول (جمعة اللامي) استغلالها على وفق مفهومي التناقض والمقابلة..

أما التناقض فنجده في/(يا باب نجاة روحي/ حريتي في عبوديتك/ قيدت الجميع واطلقتني/ تدخل على الآخرين في النوم/ وحدي.. وحدي انت ايقظتني)

اذ تتناقض الأحوال... حريتي وعبوديتك... القيد والاطلاق.. الدخول والوحدة.. النوم واليقظة....

وكذلك في (لا هذا الليل أنا/ ولا ذاك النهار أنت)

اذ يتناقض البعدان هذا وذاك.... والألوان الليل والنهار... والذوات أنا وأنت... هذا التناقض والتضاد هو الذي سوف يخلق الاتحاد بوصفه سمة كونية لا تعني بالضرورة مبدأ التناحر.. فاختلاف الذات هو اتحادها واختلاف الألوان هو استمرارها واختلاف الابعاد هو تواصلها، الا ان (جمعة اللامي) يعيده ثانية ولكن بصيغة مقلوبة على وفق صيغة قلب الحدث:

(هذا النهار انت/ وذاك الليل انا)

بحذف حرف النفي (لا) التي تعني الالغاء مقابل التحول أو الثبات في العبارة الأخيرة. ولأن الاتحاد بزينب ينطوي على مقارنة بين صفتين لابد أن يتم بينهما التناوب فان خطاب المجنون العاشق يجعل من زينب حلوليه في كل الحور.

(ما أكثر الحور العين في غيابك/ وما اقلهن في حضورك)

وهنا تغيب زينب فتحضر الحور العين، الا ان الغياب لا يعني ثانوية المسرود عنه بل اوليته ما دام متشكلا في الحضور وفي الغياب معا بدلالة (ما أكثر وما اقل).

٤ - بنية المقابسات

يستمد (جمعة اللامي) نظام مقابساته (وهنا استخدم مفهوم المقابسة كما جاءت عند أبي حيان التوحيدي والتي أراد منها القاص محمد خضير بديلا موضوعيا لمفهوم التناص) يستمده من مشارب متعددة.

وكما طالعتنا المقامة البصرية في أول النص، تطالعنا اقتباسات من القرآن الكريم بل من قصصه، فالخطاب القرآني يؤثر في صوره على خطاب القاص الذي يحاول مجانبته، وكأننا نجد تطابقا بين موضوعة الرحلة والخطاب الحامل لها..

أما الموضوعة فيمكن ابصارها وتحديد سماتها من خلال الحدث والأدعية التي تبدأ غالبا بـ(يا إلهي) مع افتراض مساهمة الأمكنة (يثرب، المدينة المنورة، بدر، حنين، خيبر) في بناء الموضوعة باتجاه رموزها التي يقول (المجنون) فيها:

(أنا أكتب اسمك على أعمدة النور، وفوق جدران المدارس وعلى بوابة المسجد وعلى ماء النهر وعند ثديي الايسر وعلى بندقية شرطي الحراسة، وقرب قدر بائعة الباقلاء: لم أكن ارى أيا منهم... كنت أراك في كل واحد منهم)

فما لم يره	وما رآه
أعمدة النور	الضياء
جدران المدارس	المعرفة
بوابة المسجد	الايمان
ماء النهر	الطهر
ثديي الايسر	الحب
شرطي الحراسة	الامان
قدر بائعة الباقلاء	الفقر

وتلك الصفات التي لم يرها هي ذات (زينب) التي يبحث عنها (مجنون الزمان)... اذ هو يرى الفعل ولا يرى الصورة، فللجميع شواهدهم، مثل القبور تماما، اذ انه لا يرى ما في قبر زينب الجدة، بل يرى معناه في الشاهدة (الصورة)، ولو تتبعنا قصتي موسى ويوسف لوجدنا آثارهما في خطاب (جمعة اللامي):

(ولم تكن معي الا عصاي) و(من بعيد، رأيت شررا يقدح) و(خيل اليَ انني سمعت صوتا ما).

فيخاطب (يا عظيم ترجى لكل عظيم اغفر لي ذنبي العظيم)

أما قصة (يوسف) فنجدها ماثلة في ثنايا النص عندما يتلاعب القاص بضمير الخطاب فيقول:

(رأى يوسف أحد عشر كوكبا والشمس والقمر له ساجدين).

بينما نجد قصة (ايوب) مقلوبة بصفة المرأة التي عشقت المجنون. وكأن (زينب) البديل الموضوعي للقيم العالية التي جاء بها الجميع:

(قالت: ألا تزعجك رائحتي

كانت تنبعث من ثيابها رائحة حامضة.. رائحة عجين اختمر، أيخيفك هذا الشكل وما أنا فيه من ويل؟)

ولأن (مجنون الزمان) كان عليه أن يتعمد (من التعميد) قبل أن يتحد بزينب فان القاص لجأ (في الصحيفة الميسانية) الى موروثه الحكائي الذي يزخر بالطقوس المندائية، الا انه لا يبارح البناء القرآني للغة في هذا الفصل بخاصة، فيقول: (أنا خشب يتيم في قطرة ماء، محبوس في جب، الجب في فلاة، الفلاة في بيداء، البيداء في صحراء.... الخ)

وتلك البنية النصية تشبه بنية اللغة القرآنية لا ريب في ذلك. ولنسأل عن دواعي استخدام التعميد بالماء (كما هو عند المندائيين)؟ فنجيب. ان جميع الأشياء (كما ينظر اليها المجنون) تتمركز حول زينب. اذ هي أصل الأصلاب الذي يعادل بالضرورة (الماء) أصل الأشياء والذي يعادل أيضا الكلمة الثنائية التكوين (كن).

فكأننا نجد أن زينب تعادل (كن) ذاتها... فاذا ما وصلنا الى الاتحاد بين (زينب والمجنون) فاننا نصل الى الروح العالي الذي أصدر أمرا باتحادهما، حينما كشف أمره كي يتقاربا حتى ينشر على جسديهما ثلاث غرفات من ماء نهر الكرخة.

ولأن (جمعة اللامي) لم يسلك المسلك الحلولي، بل بدا ينحو منحى الاتحاد المندائي فاننا نراه قد استخدم اللغة المندائية. (روشمي إلاوي لا هو بنودا ولا هو بمشا ولا هو دشيما).

بين مختلف المقاطع السردية في الفصل الأخير (الصحيفة الميسانية) الذي استطيع تسميته بـ(فصل التعميد المندائي)..

تلك طريقة ابتدعها (نجيب محفوظ) في روايته (الحرافيش) عندما استخدم اللغة الفارسية بعد نهاية اجزاء مختلفة من ملحمته تلك.. اذ تصاحبت هذه اللغة نهاية الادعية في (تكايا الذكر).

لقد استخدم (جمعة اللامي) الماء (غطسا ثلاث مرات) و(نثر على جسديهما ثلاث غرفات من ماء نهر الكرخة)

وذلك يعود بنا الى المرتكز العددي لاستخدام القاص بنية العدد الثلاثي في نصه.

أما فعل الهدهد الغائب (اقتباسا من القرآن) فان القاص لم يكمل صورة الحكاية التي أوحى لنا بها القرآن الكريم والذي أحاول هنا أن أقدم تحليلا لتلك الصورة الرائعة التي جاءت في القرآن الكريم.

فقد قال سليمان بعد أن تأخر الهدهد عن المجيء، في الوقت الذي حضرت كل الطيور الا هو:

(وتفقد الطير. فقال ما لي لا أرى الهدهد. أم كان من الغائبين لأعذبنه عذابا شديدا أو لأذبحنه أو ليأتيني بسلطان مبين).

أما الهدهد: (فمكث غير بعيد فقال أحطت بما لم تحط به، وجئتك من سبأ بنبأ يقين)

فلنقسم الصورتين القرآنيتين بحسب الوعيد والأمكنة:

أما العذاب في قوله تعالى (لأعذبنه عذابا شديدا) فذاك يقابل ابتعاد الهدهد قصيا عن مجلس سليمان في عرشه.

أما الذبح في قوله تعالى (أو لأذبحنه) فذاك يقابل اقتراب الهدهد في مجلسه من عرش سليمان.. لأن الذبح يستدعي اقترابا من اليد موطن الفعل.

اما السلامة في قوله تعالى (أو ليأتيني بسلطان مبين) فذاك يقابل جلوس الهدهد بين بين أي غير بعيد عن عرش سليمان.

هنا نلحظ الأمكنة.. ثلاثة أماكن تقابل ثلاثة وعود.. الا أن الاشارة لم تأت الا لمكان واحد وهو (غير بعيد) وكأننا نفهم ضمنا المكانين الغائبين عن الذكر من خلال الدلالة (العذاب والذبح).

أما (جمعة اللامي) فقد اكتفى من حكاية سليمان والهدهد أن جعل الهدهد مبشرا بالعيد بدلالة غصن رطيب من شجرة آس.

(حط الهدهد الغائب عنا منذ سنوات حاملاً في منقاره غصناً رطيباً من شجرة آسٍ: عيد.. يا ولدي)..

عن رواياته الثلاث الأولى

وموضع مؤنس الرزاز في الكتابة الروائية العربية

فخري صالح★

ينتمي مؤنس الرزاز (١٩٥١- ٢٠٠٢) الى جيل الستينيات في الرواية العربية، فنا لا عمرا، فهو وإن كان نشر روايته الأولى «أحياء في البحر الميت» عام ١٩٨٢ إلا أنه لم يدخر جهدا في باكورته الروائية لكي يذكر قارئه بمصادره الروائية ورؤيته للعالم التي تتصل اتصالا وثيقا برؤية جيل الستينيات ممثلا في صنع الله ابراهيم وجمال الغيطاني وعبدالحكيم قاسم وحيدر حيدر وتيسير سبول، وروائيين عرب آخرين أنجزوا أعمالهم الأولى في ستينيات القرن الماضي وسبعينياته. ويعود هذا الانتماء بالأساس إلى كون مؤنس الرزاز أدرك منذ البدايات أن عليه أن يبدأ كتابته مما انتهت إليه الكتابة الروائية العربية في السبعينيات وما حققه جيل الستينيات من تطوير للكتابة الروائية المحفوظية. ولعل «أحياء في البحر الميت» ترجع صدى «أنت منذ اليوم» لتيسير سبول و«متشائل» إميل حبيبي، وتقيم في الوقت نفسه جسور نسب مع الرواية الحديثة في العالم ممثلة في «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست و«يوليسيز» جيمس جويس وغيرها من كلاسيكيات الحداثة الروائية.

في «أحياء في البحر الميت» التي تحكي عن انهيار القيم والمؤسسات القومية وتشير بصورة غير مباشرة إلى تجربة مؤنس ووالده منيف الرزاز السياسية المرة، يؤسس الكاتب الراحل لشكل من أشكال الكتابة الروائية تعبر فيه التقنيات وزوايا النظر وأنواع الرواة عن أطروحة الانهيار التي تسكن أعماله الروائية التالية حيث يعمد الى العناية بالشكل الروائي والمعمار المعقد للسرد. ومن ثم لم تكن «أحياء في البحر الميت» مجرد باكورة روائية بل كانت عملا تأسيسيا نجد فيه بذور أعمال الرزاز التالية التي وسعت من أفق أطروحة الانهيار وأقامت من الشخصيات والأحداث والأفكار والتأملات برهانا على صحتها في الرواية والواقع. ولقد كان مؤنس مسكونا بهذه الأطروحة يحاول تجسيدها في عمله الروائي حتى تمكنت منه وأصبحت هاجسه وديدنه في الحياة والكتابة.

تندرج تجربة مؤنس الرزاز في سياق التعبير عن عالم يكاد يذهب بالعقل من شدة غرائبيته وكابوسيته. وإذا كان صنع الله ابراهيم اختار لغة الكابوس في روايته «اللجنة» للتعبير عن تغلغل السلطة الخفية في حياة الانسان العربي المعاصر فإن الروائي الراحل مؤنس الرزاز قد اختار تمزيق الشكل الروائي وتطعيمه بلغات مختلفة وفتات من أشكال الكتابة. إن الشكل في «أحياء في البحر الميت» (١)، وفي روايات مؤنس التالية، ليس سوى ظلال لما كان شكلا، كما ان الشخصيات هي ظلال لشخصيات أراد الكاتب أن يجعلها باهتة إلى الحد الذي يركز فيه وعينا على أثر الكابوس وقدرته على محو ملامح الشخصيات، ومحو الأمكنة والأزمنة التي تتحرك في فضائها هذه الشخصيات.

تبدأ الرواية بمقدمة نقدية تكتبها

★ ناقد من الأردن

احدى شخصيات الرواية (مثقال طحيمر الزعل) وتنتهي بكتابة على الغلاف الأخير للرواية تنسب للشخصية المركزية فيها (عناد الشاهد). وبين المقدمة والكلمة التي تظهر على الغلاف الأخير للرواية يتعرف القارئ على مرجعية العمل الروائي الواقعية وعلاقته بالنصوص السابقة عليه، وإلى طبيعة هلوسات عناد الشاهد وحالته الفصامية.

«هذه الأوراق التي قر قراري على أن أدفع بها إلى المطبعة هي أوراق كتبها صديقي عناد الشاهد وهو يعبر عن حالات من التحولات والتنافر والانقلابات النفسية والروحية والمادية.. لا تنتهي ولن تنتهي إلا بموته. فهذه الأوراق – حسب اجتهادي الشخصي– تشكل رواية ولا تتشكل، تتقمص سيرة ذاتية وضد السيرة الذاتية، فاللغة فيها تتضارب، وايقاع نبضها يتنافر، الوجوه تتحد لتنفصل وتتحلل لتعود فتتحد ثم تتشظى. وهذا يعود في رأيي الشخصي إلى أسباب عدة، أولها فوضى عناد نفسه. فقد كان يصف أمامه على الطاولة أوراقا بيضاء ثلاثاً كل واحدة تجاور الأخرى فيكتب بضعة أسطر عن مشروع روايته التي كان يسميها «عرب» تارة ويسميها «أعراب» طورا آخر– تيمنا بدبلنرز جويس. ثم ينقلب على نحو مفاجئ الى الورقة الثانية المحاذية فيكتب فيها ضربا من السيرة الذاتية، ثم ينتقل بغتة إلى الورقة البيضاء الثالثة فيسجل كلمات الآخرين».(ص٥)

إن الاقتباس السابق من الصفحة الأولى للرواية يكشف برهافة بالغة عن نية الكاتب، ويوضح ملامح مشروعه. إن الروائي يقف خارج عمله لينقده ويفككه إلى عناصره الأولى فيجعل إحدى شخصياته تتحدث بلغة نقدية عن الرواية وشخصياتها فتقوم بنسبة فعل الكتابة إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية. وبهذا ينسحب الكاتب من عمله مختفيا وراء احدي شخصياته مضاعفا فعل الاختفاء بجعله شخصية مثقال طحيمر الزعل تختفي وراء عناد الشاهد. وتكمن فرادة «أحياء في البحر الميت» هنا حيث يصبح البناء الروائي شديد التركيب وتصبح الشخصيات الروائية شبحية وتنسب فعل الكتابة الروائية إلى بعضها بعضا، فيكتب عناد الشاهد ويعيد مثقال تنظيم أوراقه. ويبدو هذا المدخل الذي تتوسله الرواية تبريرا للعبة الشكل الروائي الجديد وإيهاما للقارئ (في لعبة تغريب بريختية معكوسة) ان العمل ليس سوى هلوسات غائب عن الوعي والعالم؛ ويتوسل الروائي هذا الشكل للفت انتباه القارئ إلى بؤرة التجربة وأعماقها الغائرة، أي إلى التجربة السياسية الفاشلة التي خاضها عناد الشاهد.

يكتب عناد الشاهد هذياناته وتجربته «الواقعية اللامعقولة» مستخدما لغات متعددة في أزمنة وأمكنة تتداخل وتتواشج لتصير في النهاية مكانا واحدا هو المكان– الحلم؛ كما تتراكب الأزمنة وتذوب وتصبح زمانا واحدا هو زمان النفس حيث يفقد الزمن سيولته ويتحول إلى نقطة ثابتة محددة هي الزمان– الحلم.

بهذه الطريقة يقيم الكاتب بين القارئ والتجربة ستارا سميكا، ويعمل على إخفاء التجربة الواقعية التي ينسج منها عمله فيهرب إلى الاستعارات والمجازات والمقابلات اللغوية ويكثر من الإحالة إلى أعمال أدبية أخرى لتشتيت انتباه قارئه عبر خلط أوراق لعبته الروائية.

تتمحور «أحياء في البحر الميت» على شخصية عناد الشاهد فهي الشخصية المركزية التي يطرح من خلالها النص رؤيته للعالم، فعناد الشاهد هو الصوت الفعلي الذي يقبع وراء كل كلمة، وراء الوصف والحوار والألعاب اللغوية والطباقات والجناسات والاسقاطات. ودون هذا الفهم لطبيعة بناء الرواية يتحول هذا العمل الروائي الاشكالي إلى نص هلامي لا ملامح محددة له.

إن عملية التقطيع السردي في النص تستند على هلوسات عناد الشاهد ونظرته المشوشة إلى الأشياء والعالم. ويكشف هذا التشوش والخلط الذهنيان عن وعي العالم المشقق الذي يريد الروائي أن يعرضه. ولهذا السبب يمزج الكاتب بين السيرة الذاتية والسرد الخطي وأسلوب الواقعية التسجيلية والتضمين والتقطيع السينمائي والتعليق على العمل من داخله. ويؤكد مثقال على هذا الأسلوب التركيبي في الكتابة الروائية في تقديمه أوراق عناد الشاهد: «في هذا العمل تختلط الرواية بالسيرة، بالواقعية، بالهذيان، بنقل كلمات

الآخرين، بانفجار عاصف لكل ممكن يتأبى التحول الى فعل».(ص٧) ويقول في الموضع نفسه عن الرواية: «أرى (...) انها تصور حركة الحياة، لا الحياة نفسها، وتتوج الزمان ملكا عليها دون شخصياتها. هي في أسوأ الأحوال عمل أدبي قد يراه المرء رواية مفتوحة، وقد يراه آخر ضد- رواية، ويراه ثالث هلوسة وتجديدا، ويراه رابع مجرد أوراق».(ص٦)

ليست «أحياء في البحر الميت» إذاً مجرد محاولة لانتهاك بنية الشكل الروائي، بتحطيم وحدته العضوية وتطعيمه بلغة المقامات والحكايات الشعبية والأدب الانتقادي وأسلوب البحث والنقد الأدبي، بل هي محاولة لاضاءة تجربة واقعية ملتبسة. ومن خلال الاشارة الى تجربة الكتابة نفسها ينتهك الرزاز البنية القارة للشكل الروائي حيث يقوم الروائي بدور المعلق على عمله الروائي، ويعرض للتجربة الملتبسة الغائمة منبها إلى واقعية التجربة غير المعقولة.

إذا انتقلنا إلى رواية «اعترافات كاتم صوت»(٢) سنجد أن مؤنس الرزاز يستخدم تقنية مألوفة في الرواية المعاصرة، أي تلك التقنية التي يوزع فيها المؤلف الكلام على المتكلمين بطريقة غير منظمة دون أن يعمد على إدارة الحوار بينهم. فعندما يتكلم الأب في الرواية يكتفي بالحوار مع نفسه، وكذلك تفعل الأم والابنة الصغيرة في الاقامة الجبرية حيث تعيد الشخصيات انتاج إحساسها بالعزلة والصمت. ومن هنا يأخذ عنوان القسم الأول من الرواية «مدارات الصدى» دلالته المحورية، إذ أن الصدى يحل محل الصوت في غياب أي تبادل حواري بين الشخصيات. من جهة أخرى يمكن القول إن هذا القسم من الرواية مبني استنادا إلى أسلوب زوايا النظر، ولكنها هنا زوايا نظر تخص أحداثا متعددة لا حدثا أو موقفا روائيا بعينه. وهو أسلوب يفيد في تقليب معنى الفعل أو الحدث على وجوه متعددة بتمريرها في منشور تكون وجوهه شخصيات عديدة. وهكذا يتحلل الفعل إلى زوايا نظر تمثل الأب والأم والابنة الصغيرة والملازم والراوي.

تقوم الابنة بتدشين النص إذ تصف مشهد العزلة. إن الأبطال التراجيديين الثلاثة (الأب والأم والابنة) يغرقون في العزلة والصمت رغم وجودهم معا في بيت الاقامة الجبرية. ولا تتواصل العائلة المسجونة مع العالم الخارجي إلا عندما يتصل الابن من الخارج في يوم محدد من أيام الأسبوع. ويشكل التواصل المتقطع مع العالم الخارجي تمهيدا لانتقال الرواية من الحديث عن شخصيات الاقامة الجبرية إلى الحديث عن اعترافات يوسف/ كاتم الصوت. وما كان ممكنا لولا حركة الانتقال الذكية (من بيت العزلة إلى العالم الخارجي) تشريح أعماق القاتل/ كاتم الصوت الذي يحتل بؤرة العمل الروائي.

تبدأ «اعترافات كاتم صوت» بمونولوج الابن، ويلخص هذا المونولوج ظروف الاقامة الجبرية، ثم يقوم الأب والأم بجلاء شروط هذه الاقامة ويوضحان قسمات المكان المستباح بأعين الحرس. كما نتبين من سياق الحوارات الداخلية للشخصيات أن الأب كان مسؤولا كبيرا في السلطة التي اعتقلته. وتتوضح في هذه الحوارات بعض خيوط حياة هذه الشخصيات حيث يتعرف القارئ على تاريخ الأب المناضل الذي وصل حزبه إلى السلطة ثم اختلف معه فزج به في الاقامة الجبرية، وعلى تاريخ الأم التي أحبت الأب وتزوجته إعجابا به وبأفكاره السياسية.

القسم الخاص بـ«اعترافات كاتم الصوت» يشكل المادة الأساسية في العمل، وليست الأقسام الأخرى سوى وسائل لايضاح الظروف المحيطة والانتقال إلى لحظة الاعتراف. ومن هنا يستخدم الكاتب في هذا القسم ضمير المتكلم موحيا بالبعد الحميم من أبعاد الاعتراف والبوح الداخلي. إن الصفحات (٥١-٧٠) هي جملة اعتراف متصلة يقوم يوسف من خلالها بتحليل وظيفته ككاتم للأصوات شارحا لنا الأسباب التي جعلته يمتهن هذه الوظيفة. ويبدو المؤلف وكأنه يفرد الفضاء السردي لاعتراف كاتم الصوت عبر مونولوج طويل يتحدث فيه يوسف لسيلفيا التي استأجرها ليسرد لها اعترافاته. لكن سيلفيا لا تسمع بل تقرأ حركات الشفاه، وبما أن شارب يوسف عريض يغطي شفتيه فإنها لا تعرف عمّ يتحدث!

نقبض في لحظة الاعتراف إذا على المفارقة الساخرة

التي تغلف فضاء النص. ونحن في البداية نظن أن كاتم الصوت وحده هو الذي يجهر بصوته، وعندما نتقدم في النص نكتشف أن الطرف الذي يفترض أن يسمع الاعتراف يعاني من الصمم. لكن المفارقة الكبرى تتمثل في كون كاتم الصوت نفسه لا يدرك أن سيلفيا لا تسمعه. بهذا المعنى تطابق اللعبة السردية، التي يتوسلها الكاتب، بين صوت يوسف ومسدسه الكاتم للصوت. وهكذا فان الإيهام السردي، من خلال الإيحاء بالحميمية وتحقق لحظة الاعتراف وتحويل ما نسميه بالسامع الضمني إلى صورته المادية الملموسة في النص الروائي، هو وسيلة لتقليص الفعالية التي يحققها بروز ضمير المتكلم في النص لأن يوسف/ كاتم الصوت، مثله مثل العائلة المقيمة في الإقامة الجبرية، محكوم بالعزلة والصمت. ولعل اصطناع شخصية كاتم الصوت ووضعية الاعتراف كذلك تكشف عن نية الكاتب الاختفاء وراء الشخصية للتشديد على منظوره للعالم بأن يجعل كاتم الصوت يمارس اعترافا كاريكاتوريا أمام فتاة صماء دون أن يكتشف للحظة واحدة أنه يعري ذاته لذاته لا تسمعه الفتاة التي استأجرها لتحقيق فعل الاعتراف والتطهر من أدران ما فعله.

إذا كانت «اعترافات كاتم صوت» تمثل في عمل الرزاز رواية الأصوات وزوايا النظر التي تجلو في حكاياتها وتأملاتها الشخصية فكرة التحلل وسقوط القيم والمشاريع القومية الكبرى عبر تآكل الحزب والفكرة التي يقوم عليها، فإن «متاهة الأعراف في ناطحات السراب»(٣) هي رواية الطبقات المتراكبة واللاوعي الجمعي الغائر حيث يستخدم الكاتب نظرية كارل يونغ عن طبقات اللاوعي وأسلوب ألف ليلة وليلة السردي ليقيم معماره الروائي. إن الليل الذي تحكي فيه شهرزاد يقابل النهار الذي تتحقق فيه حكايات الليل حيث يدرك القارئ من سياق السرد أن الحاضر يكرر الماضي كما يكرر النهار الليل.

إن بناء العمل شديد التركيب لكن ما يهمنا في هذا السياق هو أطروحة العمل الأساسية، أي كيف يصبح التراث وسيلة لتفسير ما يعرضه العمل الروائي، وكيف يصبح حكي شهرزاد رمزا للعلاقة بين الحاضر والماضي، بين الوعي الفردي والوعي الجمعي، الشعور واللاشعور، وبين طبقات اللاوعي المتراكمة الغائرة داخل الإنسان العربي المعاصر. ويعمل الرزاز في هذا الإطار على تقديم تصور مركب للواقع العربي المعاصر ملمحا إلى كون الراهن يتشكل من طبقات متراكمة من وعي العصور الماضية تؤثر لا شعوريا في استجابات الإنسان العربي المعاصر وتكبله وتكبح أفعاله ورغباته، ومن ثم يكون التراث لا قناعا يؤدي وظيفة شكلية في العمل بل جزءا من تكوين الوعي. إن استعارة صوت شهرزاد الحكي عن الماضي، والحديث عن طبقات اللاوعي الراسخة في وجدان الشخصية العربية، ما يجعلها تتصرف دون أن تعلم بوحي من رواسب هذا اللاوعي، كل ذلك يكشف اطروحة العمل وتفسيره اليونغي (نسبة إلى كارل يونغ) للعلاقة بين الفرد وتراثه الجمعي.

تتوسل «متاهة الأعراف في ناطحات السراب» الفانتازيا، وتبني عالم الغريب والعجيب عبر الاستفادة من الحكايات والأشكال والتعبيرات الشعبية، والإشارة إلى حقائق الواقع ومادته اليومية، إضافة إلى إقامة تداخلات نصية مع أعمال شعرية وروائية. وتلك واحدة من الخصائص الأسلوبية لعمل الرزاز الروائي إذ أن الكاتب يستعير بعض المواد الخام من الواقع اليومي ويجعلها جزءا من بناء عمله، وهو يقوم في الوقت نفسه بتغريب هذه المادة الواقعية.

لعل فاعلية التجريب في عمل الرزاز الروائي، بوضع مادة الواقع في سياق فانتازي غرائبي وشرط مفارق، هي ما ينبه القارئ إلى تناقض الحكايات، التي ترويها شهرزاد، مع الواقع. ونحن نعثر على هذه العلاقة التناقضية بين مادة الحكاية الواقعية والحكاية نفسها في «جمعة القفاري» و«مذكرات ديناصور» حيث تتميز الشخصيتان الرئيسيتان في هذين العملين بانفصالهما عن الواقع المحيط بهما، وباغترابهما عن البيئة الاجتماعية وعدم قدرتهما على معايشة الواقع من حولهما. ومن هنا تنشأ المفارقة والباروديا (المحاكاة الساخرة) والسخرية المرة الجارحة في النص الروائي.

ويكتشف القارئ أنه بإزاء عالم انكشف خواؤه الداخلي. تذكرنا شخصيات مؤنس الرزاز (جمعة القفاري في رواية «جمعة القفاري»، والديناصور في رواية «مذكرات ديناصور»، وبئر الأسرار في روايتي «سلطان النوم وزرقاء اليمامة» و«حين تستيقظ الأحلام») بـ«متشائل» إميل حبيبي و«الجندي الطيب شفايك» للكاتب التشيكي ياروسلاف هاشيك، وبالطبيعة المعقدة لهذه الشخصيات التي يكشف هؤلاء الروائيون من خلالها عن المستور والمحجوب من مادة الواقع اليومي، مبرزين بذلك التناقض الحاد بين المثال والواقع. ويمكن لقارئ أعمال الرزاز الروائية أن يلحظ النزعة التناصية مع أعمال عدد كبير من الروائيين والكتاب ليكشف عن فساد الواقع حيث يوفر التناص أرضية للتفسير ويسلط الضوء على الحكايات والأحداث بصورة أكثر إيحاء وإثارة للخيال والتأمل.

لقد وضعت الروايات الثلاث الاولى التي ركزت عليها (أحياء في البحر الميت، اعترافات كاتم صوت، متاهة الأعراب في ناطحات السراب) مؤنس الرزاز في الصف المتقدم من كتاب الرواية العربية بسبب حرارة التجربة، والتصاقها بالوعي النازف للمثقف العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، ومعرفة مؤنس المتمكنة لميراث الرواية الحداثية في العالم، وتواصله مع المنجز العربي في النصف الأول من ثمانينيات القرن الماضي.

قبل أن ينشر مؤنس الرزاز رواياته المذكورة لم تكن الكتابة الروائية في الأردن قد تواصلت مع النص الروائي العربي الذي حاول الافتراق عن النص المحفوظي، إذ باستثناء رواية «أنت منذ اليوم»، وهي الرواية اليتيمة للروائي الأردني الراحل تيسير سبول، لم يكن هناك إلا روايات قليلة، تعد على أصابع اليد الواحدة، تغلب عليها التقليدية في الشكل وضعف الرؤية السردية والوقوع تحت سطوة الصوت السردي الملتصق بالذات ما يقربها من النوع الشعري ويبتعد بها عن شكل الرواية المركب، لكن ثلاثية مؤنس الرزاز دفعت بالنوع الروائي إلى مقدمة المشهد الثقافيّ في الأردن محرضة آخرين من كتاب الرواية الجدد لإنجاز روايات تنتسب إلى أفق الحداثة وتستخدم أساليب وتقنيات الرواية الحداثية، وتحاول التواصل مع ما يكتب من روايات لافتة في مراكز الكتابة الروائية في الوطن العربي.

احتل عمل الرزاز إذاً مقدمة المشهد الروائي في الأردن، للأسباب التي ذكرتها سابقا، وهو حين يجرى تعداد أسماء الجيل الجديد من الروائيين العرب يعد واحدا من بين أفضل هذه الأسماء. ولعل الفضل يعود تخصيصا إلى الروايات الثلاث الأولى. لكن هذا لا يعني حكما سلبيا على أعماله التالية التي أنجزها خلال تسعينيات القرن الماضي بل تأشيرا باتجاه ما هو مركزي في منجز مؤنس الروائي.

لقد كتبت الأعمال الأخيرة، بدءا من «جمعة القفاري: يوميات نكرة» وانتهاء بـ«ليلة عسل»، تحت ضغط التعبير عن موضوعة جديدة تطورت في كتابات مؤنس، وهي تدور حول فكرة الإنسان الهامشي، أو أبله العائلة، أو ما يقع في دائرة الظل تطحنه الحياة اليومية الحديثة اللاهثة، وقد سيطرت الرغبة في فهم التحولات الاجتماعية والتكوينية التي ضربت قرية كبيرة كعمّان في ثمانينيات القرن الماضي، إلى درجة حولتها إلى مدينة استهلاكية تشوهت فيها القيم، على أعمال مؤنس الأخيرة؛ فهو في رواياته الأخيرة («جمعة القفاري»، و«سلطان النوم وزرقاء اليمامة»، و«عصابة الوردة الدامية»، و«حين تستيقظ الأحلام») مؤرخ لهذه التحولات وكاتب السيرة النفسية للمدينة.

لقد كان مؤنس الرزاز، بحساسيته النفسية الفائقة ووعيه الثقافي المركب ومعرفته الغائرة بما يجري حوله من تحولات سياسية واجتماعية، مؤرخا للوعي العربي المنشق في هذا الزمان. وعندما نعود إلى قراءة رواياته بوصفها سلسلة متصلة وعملا موزعا على عدد من الكتب سوف نعثر، لا على سيرته الشخصية والفكرية فقط، بل على سيرة العرب وخيباتهم في الربع الأخير من القرن العشرين.

الهوامش

١ – مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢.

٢ – مؤنس الرزاز، اعترافات كاتم صوت، دار الشروق، عمّان، ١٩٨٦.

٣ – مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٦.

رواية الحواس: دلالة العنوان
ومحافل التخييل في «فخاخ الرائحة» ليوسف المحيميد

خالد الدهبية★

سأحاول أن أتوقف في هذه الدراسة عند مستوى من مناص (Paratexte)، رواية يوسف المحيميد «فخاخ الرائحة»(*) في مسعى لاستثمار ما يمتلكه من معطيات على مستوى القوة الدلالية والتداولية للنص. وسأهتم اساسا بعتبة العنوان الى جانب تناول بعض عناصر المحفل التخييلي (المسرود، السارد، الشخصيات)، الا ان ما أبغي لفت النظر بدءا إليه يتلخص في التركيز على دراسة نص الرواية، وتجنب اسقاط المفاهيم والغرق المجاني في لج النظريات. واعطاء الأولوية للتحليل النصي يعني بالنتيجة امكانية استثمار أي مفهوم مهما كانت مرجعيته المنهجية والنظرية.

١ - العلبة السوداء للفخاخ والروائح:

يتشكل عنوان الرواية من مركب اضافي يجمع بين اسمين أولهما جمع نكرة وثانيهما مفرد معرف. وكان لهذا المركب بحكم علاقة الاضافة التي تجمع بين طرفيه وتحوله من ثم الى معرفة ان يحيل على شيء معلوم الدلالة بشكل محدد لولا فجوة التركيب البلاغي التي ولدها الانزياح اللغوي الناتج عن الجمع بين شيئين مختلفي الطبيعة (فخاخ+ الرائحة)، مما سيغلف العنوان بغموض دلالي يجعله منفتحا على تأويلات متعددة، مع ارتهان صوابية كل تأويل بقدرته على ردم هذه الفجوة وازاحة التوتر الدلالي، وملاءمته لأن يكون مفتاحا لفهم الرواية.

ان الصياغة الشعرية للعنوان، وهي تعبر عن انتقال المؤلف الواقعي الى وضعية القارئ الاول لنصه، ربما تعكس رغبته في تجنب التدخل المباشر (السافر) في الجهد التأويلي للقارئ- مهما كان نوعه- بعدم اختيار الاسلوب التقريري في العنونة. الا انها تظل معطى من معطيات التأويل المحلي يؤشر على أشياء شتى منها التأكيد من الناحية النوعية على أدبية النص الذي يتهيأ القارئ لمواجهته، ومن ثم انفتاحه على مستويات متعددة من الفهم، وربما الايحاء بصلة ما ممكنة بينه وبين مرجعه، فقد نفترض انطلاقا من اعتبار العنوان نواة للنص ان خصيصته المجازية تنسحب على الرواية ككل، فيكون المحفل التخييلي فيها مجازا يكني عن واقع موضوعي، وبالتالي يقوم الميثاق الروائي (le) Pacte Romanesque بإضفاء التخييل على حقائق معيشة، وعلى مرجع حقيقي يحيل على مجتمع وفترة تاريخية معينين.

ان تركيب العنوان – مضاف الى عنصري: العربية المتداولة ، وعلاقة التضمن المتبادل ما بين العنوان ونص الرواية- يهيئ لنا أفقا لفهم مفردتي: «فخ» و«رائحة»، فنحصر معنى الاول في الشرك والمصيدة والأحبولة، مقصين بذلك معاني معجمية أخرى، فالفخ في النوم دون الغطيط، وهو ايضا ان ينام الرجل وينفخ في نومه، مثلما يدل على وصف بالقدار حين نقول امرأة فخ وفخة. كما نحصر معنى الرائحة في النسيم طيبا كان أم نتنا، متجاوزين معنييها المحتملين: مطر العشي، ومؤنث الرائح أي الذاهب في الرواح (وقت العشي).

ولا تنجلي دلالة العنوان بوضوح اكبر إلا بالوقوف عند صلة التناقص (Textualite) ما بينه وبين الرواية، بتتبع مواقع توظيف مفردتي مركبه في نسيجها، وهو ما يسمح لنا بكشف طبيعة العلاقة الانسانية ما بينهما، ومعرفة من منهما الرحم ومن المولود.

فاستخدام مفردتي مركب العنوان في طيات الرواية مؤشر على كونه جاء لاحقا لكتابتها، مما يجعله يلعب دور الايحاء والاغراء لدفع المتلقي الى قراءة النص بحثا فيه عن تفسير له، ينبني كل من الفخ والرائحة على فعل تواصلي تربط شبكته بين عناصر ثلاثة، هي:

– المرسل: ناصب الفخ/ واضع الرائحة.

– المرسل اليه: الواقع في الفخ/ متنسم الرائحة.

– الرسالة: الفخ/ الرائحة.

وهذا يدفع بنا الى طرح اسئلة تخص هوية المرسلين والمرسل اليهم وطبيعة الرسالة. وإذا كان الفخ ليس واحدا، فان جرد مواطن استعمال اللفظين يصل بنا الى ان الرائحة

★ كاتب من المغرب

كذلك هي جمع بصيغة مفرد؛ فليس هناك رائحة، بل روائح يجمع بينها في الغالب الخدع فلا تكون الرائحة بالنتيجة هي النسيم الطيب، بل أداة للاصطياد والايقاع بالآخر.

٢ - روائح سيرة العبودية:

١ - ٢: رائحة الطعام - خطة الاسر:

يحكي العم توفيق لطراد قصة عبوديته، بدءا من هروبه وهو طفل في الثامنة من قريته ام هباب خوفا من الجلابة الذين كانوا يخطفون الناس لبيعهم عبيدا، ليعيش مع آخرين في منطقة الحصاحيصا عيشة البؤس، قائلا: «كنا مثل البهايم نعيش على عشب الأرض(...) الى ان وقعنا في الفخ» (ص٢٦). ولأن تعبير الفخ ملغز، فان السؤال لابد ان يقع حول معناه، كما يستدل من قول توفيق: «تسأل من الفخ ، اسمع ياسيدي» (ص٢٧)، فيأتي الجواب هكذا: «كنا مجموعة لا نجد شيئا نأكل، فجأة نقل لنا الهواء رائحة طيبة، رائحة حلوة، رائحة طبيخ لذيذ، قمنا ومشينا في صف متتابع باتجاه الرائحة، وكلما نمشي زيادة تكون رائحة الطبيخ قوية(...) اذا ما اعترض طريقنا دغل أو جذوع وشجر، لا نستدير حوله حتى لا نضل عن الرائحة (...) هذا الدخان العظيم يدفعه الهواء نحونا فتطير رائحته رؤوسنا» (ص٢٧). ورغم استشعار أفراد المجموعة للخطر، وتقريرهم الهجوم جماعة، فانه سيقع اصطيادهم، والذي سيحز في نفس توفيق اكثر هو ان الطعام نفسه كان مزيفا؛ اذ تم خدعهم بشحمة تشويها النار بدل ان يكون لحما(ص٢٨).

٢ - ٢: رائحة الاغنام- وسائل الإخفاء:

يوضح توفيق الاساليب التي كان الجلابة يستعملونها لتجنب كشف أمرهم من قبل الدوريات الأجنبية التي تراقب السفن في البحر الأحمر. فمثلما كانوا يضعون علما اصفر للايهام بأن سفينتهم مصابة بالوباء، أو يوزعون ملابس الاحرام على من سيعرضونهم للبيع عبيد- مستكثرين ان تكون احرامات جديدة او حتى نظيفة، اذ هي مستعملة ومتسخة (ص٣٠)، وصورة أخرى للشحم المشوي - ايهاما بأنهم مجرد حجاج، إذ كان وقت الرحلة موسم حج، فانهم كانوا يحملون معهم اغناما للتضليل، بحيث اذا اقترب «الخواجة بكشافه المشغل، كي يتفحص حمولة وبضائع السفينة، تصدمه رائحة روث المواشي على السطح، فيتراجع(...) مؤكدا ان كل شيء تمام».(ص٣٠)

٢ - ٣: رائحة البنج- طقوس الإخصاء:

يشرح توفيق كيف سيتم اخصاؤه بعد بيعه، فيقول عن تبنيجه: «تسللت رائحة نفاذة وقوية جدا الى رأسي مباشرة حتى رأيت الجدار يهتز» (ص٦٥)، لينتهي به الامر الى كره كل الروائح، فيقول: «في المرة الاولى بعت انسانيتي برائحة شحمة وصرت عبدا، وفي الثانية بعت رجولتي برائحة قطنة وصرت خصيا! قاتل الله الرائحة كلها».(ص٦٦)

٤ - ٢: رائحة البراز- بلاغة الألم:

يتذكر توفيق اليوم الاول من عبوديته، بعد ان اشتراه النخاس ابو يحيى، اذ لم يستطع ان يجد الراحة لانه كان جائعا، ونام عند الفجر واقفا لضيق الغرفة، ليصحو على «رائحة براز عنبر، بعد ان عالجه البطن، وهو يقعي بين كيسين باعد ما بينهما، وفعلها مثل كلب ضال» (ص٦٤)، التغوط بهذه الصورة ليس إلا الصيغة الأشد اختصارا للتعبير عن معاناة العبيد، ولقول ما قد تعجز عن توصيله بلاغة أخرى.

٣ - روائح نسائية:

٣ - ١: عطر الانثى - سلطة الترويض:

رائحة العطر النسائي قوة قد يقاوم الرجل سحرها، فيستطيع ان يصمد أمامها ولو الى حين، كما هو حال سائق التاكسي- الأب المفترض لناصر- فقد «ركبت معه نساء كثيرات(...) ولم يفكر فيهن، رغم ان رائحة بعضهن تدوخ رأسه، ورغم ان بعضهن يتكلمن بغنج ويقمن بحركات موحية ولافتة، لكنه حسم الامر بانه يبحث عن المال لا عن إهداره» (ص٥٠) فالرائحة هنا تقع في السياق الاستبدالي (Paradigme) نفسه لكلام وافعال الاغراء الجنسي الذي يضعف أمامه اغراء المال، حيث سيروض السائق فيعشق احدى زبوناته، وتنتصر «تلك الرائحة الزكية، رائحة العطر النسائي الحادة التي أدارت رأس أبيك يا ناصر اللقيط» (ص٨٥)، كما قال طراد، وليسقط هذا الحب بعد ذلك تحت ضغط قيم مجتمع تقليدي.

٣ - ٢: العطر علامة طبقية

٣ - ٢- ١ : عطر الانتماء الزائف:

في رحلة انتقال الطفل ناصر من دار الايتام الى قصر العمة مضاوي، وبالنتيجة من عالم الحرمان الى عالم الغنى، سيلاحظ اشياء هي علامة دالة على احساسه بالفارق الاجتماعي ما بين هذين العالمين؛ مثل ممسك باب السيارة الداخلي المذهب، ورائحة احدى وصيفات صاحبة القصر فقد كانت «لها رائحة جميلة (...) رائحة تشبه الحدائق والزهور الصباحية» (ص١٠٠) الرائحة في هذه الحالة متشيئة؛ لا تعدو أن تكون مؤشرا اجتماعيا، يفتقد أي مدلول جنسي؛ فمتنسمها مجرد طفل، وما يشمه هو جزء من العالم الذي يحلم به، ومن تحملها هي جزء من الديكور الطبقي لصاحبة القصر، فرائحتها ليست دليل انتمائها الطبقي الفعلي، انها رائحة بدون أنياب.

٣ - ٢ - ٢: عطر الاستجابة الشرطية

يشير هذا النوع الثاني من الروائح الطبقية الى عطر مائز. فالسائق أنور ينتظر سيدته واقفا عند باب السيارة وقتا قد يطول، «وما أن، يشم شذى عطر نسائي نفاذ وفاتن حتى يسارع الى فتح الباب الخلفي دون ان يلتفت ناحيتها» (ص٩٤)، فهو لا يحتاج لرؤيتها، وانما يكفيه ان يشم رائحة عطرها ليتعرف شرطيا عليها. فهذه الرائحة كسابقتها مؤشر اجتماعي بدون معنى جنسي، فالسائق كلب مروض على الانتظار، وفتح الباب للسيدة، لا يعني له اغراء الرائحة النسائي أي شيء، لأنه غير موجه له الا في حدود دلالته الاجتماعية، وما عليه الا ان يقوم بدوره، بإذعان المقهور، وإلا يطرد.

٣ - ٢ - ٣: الديرمان - رائحة «في درجة» الصفر:

لا يملك توفيق هو يتذكر هذه الرائحة ان يكره صاحبتها، كما لن يحب

هذه الرائحة، بما انها جزء من مسار استعباده، فهو يستحضرها حينما يصف أم الخير مديرة منزل نخاسه، قائلا بانه كان «في فمها زمام ذهبي، ومن فمها الواسع ذي الاسنان الذهبية تفوح رائحة غريبة، عرفت فيما بعد انها كانت رائحة الديرمان» (ص٦٤) . هكذا تظل أم الخير رغم علامات اختلافها وغرابتها مملوكة لا يشعر ازاءها توفيق بأي احساس عدائي، وهي التي اعتنت به مثل أمه (ص٦٤)، وخففت عنه حتى لا يخاف من الحجام الذي سيقوم بإخصائه لا تملك رائحتها اغراء او سلطة، ولا تولد مشاعر كراهية، ولكنها تذكر بلحظة فارقة في تاريخ توفيق سيتحول فيها من سيد الى عبد، ومن رجل كامل الرجولة الى خصي: لا هو ذكر، ولا أنثى، كائن تحت الدرجة صفر.

٤ - روائح مركب النقص:

٤ - ١: رائحة القوافل- سيرورة العقاب الأول:

يبين طراد كيف كان وصديقه نهار يسرقان القوافل، فـ«يكمنان في ظلام الصحراء خلف تلة أو صخرة(...) حتى يشم طراد رائحة القافلة(...) يقول لصاحبه انه يشم رائحة الابل والرجال»(ص٦٨)، فيلبدا قبل ان يهجما. فطراد اللص يعتمد بالدرجة الاولى، وهو في لحظة الكمون على قوة شمه والتقاطه للرائحة، ليعول في وقت التنفيذ على قوة التسلل والتستر ومهارات أخرى، وان أخفق فيها حلت به المصيبة، وجاء أوان الجزاء، مثلما حصل ذات ليلة حين «تهادت رائحة الابل(...) حتى شارفت الرائحة الصخرة، وغزت أنف طراد» (ص٦٨). ولكن قوة الشم صاحبها- هذه المرة- ضعف السمع عندهما؛ فـ«لم يتناه الى مسمعيهما صوت غناء حرس القافلة» (ص٦٨)، فتمكن احدهم من الانتباه الى أمرهما، بعد أن خذلت نهارا حذاقته في السرقة، فقبض عليهما، وكان حكم أمير قافلة الحجاج أن يدفنا حتى الرقاب أحياء، ويتركا في عراء الصحراء، وسيكون طراد مع لحظة أولى في مسار شعوره بمركب النقص، فقد معها سطوته بعد إهانات كللت بالتبول على وجهه، البول تلك الرائحة الاخرى غير المعلنة.

٤ - ٢: رائحة العرق- سيرورة العقاب الثاني:

سيلتحق طراد بعد القاء القبض عليه برائحة من خدعتهم الروائح، فيقول عن نفسه- بعد ان عددهم- «أنا (...) رائحة الابل غررت بي» (ص٧١)، ويسترجع هذا الحدث لأنه كان وراء الفاجعة الكبرى في حياته؛ حينما قطع الذئب أذنه اليسرى، متسائلا بعد سرده بنفس تركيبي اسماء الضحايا والروائح التي أضلتهم: «هل الرائحة ذاتها التي تشبه طفلا يقود هؤلاء العميان في ظلام الدروب، هي التي قادت الذئاب العمياء في صمت الصحراء، وهي تقطع درب الشفح تهرول صوب رائحة العرق والخوف؟ (...) عرق يكشف الرائحة الآدمية، عرق يفضح الفرائس لدى الحيوانات الجائعة الضالة» (ص٨٦).

رائحة العرق كانت ما أدل ذئبا عليهما. جاء لكي يشبع جوعه بأكل نهار ثم ينام عند رأس طراد قبل ان يستيقظ مذعورا ويقضم أذنه اليسرى، بعد ان سقطت عليه دمعة حزن ورثاء من عينيه. هكذا سيتولد لدى طراد مركب نقص سيصاحبه بقية عمره. حاول اخفاء سره، وتحمل اهانات الآخرين له بسببه، دون ان يحمل نفسه مسؤولية، ولو جزئية، لما وقع له، فالرياح هي التي كانت «تدفع الرائحة الآدمية الى كل جهات الصحراء» وتجعل «الرائحة تزحف كأفعى فوق الرمال».(ص٨٨)

٥ - روائح آخر سلم الترتيب:

٥ - ١: رائحة السمك- سرقات بدون عقاب:

كانت المربية المصرية جمالات في دار الايتام تستولي على وجبة السمك- لحبها له- وتحرم الاطفال منها، مبررة ذلك للاخصائية الاجتماعية بكونهم لا يطيقون «رائحة الاسماك» (ص٧٦)، لتبقى الرائحة تعبيرا عن شيء غائب، وطعام لا يصل الى الفم سواء أكان شحما ام سمكا، بل يتغذى بكذبة تتستر عن سرقة تظل بدون عقاب.

٥ - ٢: رائحة العوادم - هلوسات الحنين:

حينما صدر القرار الملكي بعتق العبيد، تم تمتيع توفيق بالحرية- الحرية التي لا يستطيع الطائر بعدها ان يطير، بعد ان جاءته في آخر العمر- فخرج الى الشارع ضائعا يمطره الحنين الى بلدته وطفولته المسروقتين، فيهجم عليه الماضي ليغيب الحاضر، وتحل صور الأول محل أشياء الثاني في هلوسات حنين الشيخ الذي لم يكن يرى «في الشوارع غير ضفاف نهر النيل، ولم تكن رائحة عوادم السيارات غير رائحة طيور النهر».(ص١٠٧)

٦ - تركيب سريع:

لنا أن نستخلص كيف أن عالم الرائحة في الرواية مشدود الى الخديعة، والسرقة، والاغراء، فهي قوة سلب تجذب الشخصيات نحو مسار تراجيدي تعبره، فتفقد حذرها الأخلاقي، أو قوتها، أو حقا من حقوقها.

٧ - التناظر السردي وبنية الواحد المتعدد:

تقوم بنية السرد في «فخاخ الرائحة» على التنضيد (Enfilage) : اذ تم الربط بين محكيات مستقلة عن بعضها البعض، اختار السارد عرضها بأسلوب التناوب (Altemace) بحيث يقدم جزءا من المحكي، ثم يوقفه لعرض جزء آخر. وهذا ما يطلق عليه تودروف بالتفتيت (Deformation) المؤقت للاحداث الذي يتم به زخرفة نظامها التتابعي.

ويجمع المتن الحكائي بين ثلاثة خيوط سردية. يمثل كل واحد منها مسار شخصية من شخصياتها الرئيسية:

* الخيط الاول: يخص شخصية طراد التي ينقسم مسار حياتها الى قسمين، كان طراد في أولهما يترصد القوافل في الصحراء الى ان قبض عليه يوما من طرف قافلة حجاج عاقبه أميرها بدفنه وصديقه نهارا حيين، فتركا فريسة للخوف والجوع والموت البطيء، قبل ان يأتي الذئب ليفترس نهارا ويقضم اذن طراد، فيبدأ قسم ثان من حياة هذا الأخير سيعاني فيه عقدة أذنه المقطوعة، محاولا اخفاء سرها على الناس متحملا نظراتهم التهكمية، وهو يتقلب بين عدة مهن (حارس عمارة، معد قهوة ثم مراسل في احدى الوزارات). وستدفعه شماتة

الآخرين به الى التفكير في الهرب بترك الرياض الى عرعر، حتى لو كانت في نظره لا تختلف كثيرا عن الجحيم، ليظل طيلة الرواية في محطة السفر منتظرا، قبل ان يعدل في النهاية عن الرحيل، ويتوجه الى بيت صديقه توفيق.

* الخيط الثاني: وهو محكي توفيق الي يبدأ من لحظة فراره من قريته أم هباب بالسودان خوفا من الجلابة، الى أن يقع في أسرهم ويرحل الى الضفة الاخرى من البحر الأحمر، حيث سيباع عبدا، يتم اخصاؤه قبل ان ينتقل للعمل في قصر العمة مضاوي، ويجد نفسه- وهو شيخ- بعد صدور القرار الملكي في المملكة العربية السعودية بتحرير العبيد، ضائعا في الشارع، ممتهنا مهنا عديدة منها مراسل وعامل قهوة حيث يعمل طراد.

* الخيط الثالث: ويتعلق بمحكي ناصر الذي ينقسم الى مادتين، معطيات اولاهما ثابتة في وثائق رسمية يضمها ملف اخضر عثر عليه طراد في محطة السفر، فدفعه ضياعه وفراغ لحظة الانتظار الى الاطلاع على محتوياته، التي تظهر ان ناصرا طفل لقيط وجد متروكا في صندوق وقد اقتلعت عينه، فكبر في دار حضانة ستأخذه منها السيدة مضاوي بنية تبنيه قبل ان تعيده اليها بعد ان ظهرت عليها بوادر الحمل.

اما ثانيتهما فهي محكٍ افتراضي تخيل فيه طراد كيف بدأت قصة ام ناصر مع ابيه سائق سيارة الاجرة الذي سترفض أسرته أمر زواجه من امرأة ليست من مركزه الاجتماعي القبلي؛ مما سيدفع بالأم الى التخلص من الطفل بعد حملها.

وهذه المحكيات الرئيسة قائمة على الاسترجاع، فطراد يستحضر، وهو في المحطة، ماضيه انطلاقا من تجربة حاضره الذليل التي دفعته الى التفكير بالابتعاد عن عالم الناس والذهاب الى أي مكان حتى لو كان جهنم، فقد يكون الجحيم أرحم.؟ وفي لحظة من استرجاعه لهذا الماضي ستظهر صورة توفيق، ليتناوبا على سرد ماضي عبوديته. اما محكي ناصر فيقع من خلال السرد الخالص ووثائق الملف الاخضر (محضر العثور، التقرير الطبي، محضر التسمية والتبليغ عن الولادة).

وتتعدد الاصوات السردية؛ بحيث يتبادل أكثر من سارد الحكي، ليقدموا جميعا حكايات تقوم في بنيتها العميقة على برنامج سردي متشابه مبني على الاقتلاع: فطراد وتوفيق كلاهما مقتلع من مكانه الاصلي (البادية- الصحراء) وضائع في المكان الجديد (المدينة)، فيتعزز بذلك نسق التحفيز (Motivation) القائم على التناظر بين الشخصيات وتجربتها المريرة التي يجليها الاثر الجسدي العنيف: قطع أذن طراد، واقتلاع عين ناصر، واخصاء توفيق، إلا أن الذي يستحق الوقوف عنده من بين هذه الشخصيات الثلاث في المنظور السردي، هو طراد؛ فهو الصوت المركزي الذي يمارس وظيفة الفعل من حيث هو شخصية من شخصيات الرواية، كما يضطلع بوظيفة التصوير، باعتباره ساردا، سواء لما يتصل بمحكيه الذي عمل فيه على تأجيل لحظة سرد الحدث المؤثر في مساره ككل، نعني لحظة قطع أذنه اليسرى، أو ما يتصل بمحكي غيره، فيتحول- مثلا- فيما يرجع لمحكي ناصر الى وظيفة المتحري الذي يملأ فراغات القضية المطروحة أمامه بافتراضات يسعى بها الى بناء الحقيقة، اذ حاول ان يطابق بين ما يوجد بين يديه من معطيات تضمها وثائق الملف الاخضر، وما بامكانه ان يضيفه (أحداث العلاقة ما بين الوالدين المفترضين لناصر) انطلاقا من تجربته الخاصة.

كما يصبح طراد المسرود له (Narrataire) الذي يتلقى محكي توفيق مباشرة ويدفعه باسئلته التي يطرحها الى سرد ماضيه.(٨) ويتحول الى وضعية اخرى يتلقى فيها محكي ناصر، تجعله في موقع القارئ الفعلي (Lecteur Concret) حين سينكب، وهو في المحطة، على قراءة أوراق الملف الأخضر المتضمنة لجزء هام من وقائع حياة ناصر.

ومثلما تعددت صيغ التمثيل والاصوات السردية في الرواية، تنوعت أنماط السرد، فاذا كان السرد الواقعي هو المهيمن على جل المحكيات، فقد تم توظيف السرد العجائبي عند تفسير غياب سيف أخ طراد عن طريق الاغراب (Singularisation)، وذلك عبر وجهة نظر مغربة تعبر عن تفكير الطفل طراد الذي كان يعتقد بصحة ما يقوله الناس ان سيفا اختفى بسبب اختطافه من قبل جنية لها شعر طويل، وانه صار ملكا عظيما في احدى ممالك الجن(ص٤٢)، وحين سيكبر سيعرف ان اخاه «اختطفته» امرأة جميلة يسمونها «ذباحة» لسلبها العقول.

ومن وجهة النظر المغربة ذاتها يقتنع توفيق- وكان وقتها صغيرا في أول ايام عبوديته- بما سيفسر به حمل خيرية بنت العطار بجعل القمر هو المسؤول عن هذا الحمل، لأنها «غامرت في ليل اكتمال القمر، ونشرت ملابسها الداخلية فوق حبل الغسيل» (ص٨٠)، ولن يعرف الحقيقة إلا بعد أن انتقل بطلب من سيده يحيى الذي اشتراه أول الأمر الى بيت العطار لتقديم المساعدة له، حيث رأى مع خيرية صورة الرجل (ص٨٤).

إذا كان الوعي الذي تعبر عنه وجهات النظر المغربة طفوليا، فان اللاواقعية ليست بالضرورة صفة طفولية، فطراد سيظل- حتى في كبره- يفهم العالم بشكل غير موضوعي يتمركز فيه حول ذاته، وكأنه طفل كبير.

٨ - الشخصيات: ذاكرة الاعضاء وعنف التسمية:

تمثل شخصيات هذه الرواية حالات قابلة للتحليل النفسي بامتياز، ويبدو طراد شخصية يوافقها النموذج النظري عند الفرد ادلر (ت١٩٣٧) الذي يرجع علة الامراض النفسية والعصبية الى مركب الدونية، بخلاف تركيز فرويد (ت١٩٣٩) على الجنس. وهكذا فهو يؤول كل المواقف الفردية بوصفها ردود فعل تعويضية (Reaction de compensation) على مشاعر بالدونية ناتج عن نقص عضوي فعلي؛ هو بالنسبة لطراد اذنه اليسرى، فبعد قطعها شعر انه فقد كرامته، وبانه لم تعد له قيمة فحتى حين خاطبه موظف التذاكر بـ«ياعم» رأى بانه لو كان عرف أمر أذنه اليسرى التي يخفيها بطرف شماغه لكان شتمه امام الناس جميعا(ص١٠). ومن الطبيعي ان تتولد عنده حساسية خاصة تجاه المتسبب في توليد هذا النقص، وهم الذئاب في عالم الحيوان، والحجاج في عالم البشر، فلم يعد يتحمل

رؤية الذئاب حتى وان كانت مرسومة؛ فلما رأى صورتها في لوحة معلقة في صالة المحطة، أغمض عينيه، وهو يلعن من رسمها(ص٢٢)، بعد ان كان في صغره يتماهى مع الذئاب، فان اصطاد ارنبا أو كسب بهيمة يوزع اعضاءها كما تفعل الذئاب (ص٤٢). وكان يصادقها فيتركها تأكل من طعامه او ما تبقى منه بعد أن يخلفه ويمضي، وترعاه هي في البعد. بل انه يشعر انه حين كان في الصحراء، كانت الكائنات تصادق (الرمل والدحول والوديان والشجر وحتى الذئاب.ص٨٦).

ولن يتغير موقفه من كل هذه الكائنات إلا بعد أن صادق نهارا (ص٨٧)، وبعد أن فعل الذئب به وصاحبه ما فعل، فأصبح يكره الذئاب، ويماهي بينها وبين أصناف البشر الذين لا يستحقون منه سوى الشتم كالشرطة؛ لأنهم «مجانين» لا ينتظر منهم إلا أفعالا كقطع اليد او الاذن، والحبس (ص٢٠).

وطراد في كثير من هذا يفتقد الى الموضوعية، فلا يجعل لنفسه مسؤولية فيما وقع له، ويتقبل جزاء جنايته. وقد يفسر انعدام موضوعيته بكون مركب النقص يمتص الطاقات النفسية، ويحول توجيهها من الوعي، مما يولد سلوكات غير منضبطة؛ كالاضطراب في المواقف النفسية، التي تنشط فيها المحتويات الانفعالية، بحسب ما ذهب اليه ك.ج يونج (ت١٩٦١) انطلاقا من فرويد.

ومجمل شخصيات «فخاخ الرائحة» تعاني مركب الشعور بالنقص وعقدة الاخصاء الفعلي او الرمزي، فكل الشخصيات الرئيسية تحمل اثرا جسديا هو عنوان معاناتها النفسية والاجتماعية الذي يجعلها الى حد ما، تمثيلا لشخصية واحدة: فليست عين ناصر المقتلعة، واذن طراد المقطوعة إلا الوجه الآخر لإخصاء توفيق. فهذه الآثار الجسدية هي الحروف التي كتبت الفترات الحاسمة في تاريخ القهر الخاص بكل شخصية، والتي يمكن من خلالها قراءة هذا التاريخ. تماما مثلما يمكن لناصر ان يقرا ماضيه في اعضاء جسمه التي يحتفظ بها في كيس صغير يتضمنه الملف الأخضر الذي ضاع منه في محطة السفر (خصلة شعر أسود وسن طفولية)، فليس له من ذاكرة إلا ذاكرة أعضائه، كما جاء في الرواية (ص٧٦)، واذا كان الأثر الجسدي رمزا للعنف الموجه تجاه هذه الشخصيات، وللتحويل الذي خضعت له في شخصيتها ومسار تكوينها النفسي والاجتماعي، فان عنف التسمية لا يقل أهمية في بعده الدلالي عنه فالاسم الجديد تعبير عن المصير الجديد. فاسم طراد يوافق وضعه حين كان في الصحراء يطارد القوافل، أما وهو في المدينة يعمل حارس عمارة، أو معد قهوة في ادارة، فلم يعد إلا مجرد ذكرى، ولذلك يناديه صاحبه بـ«زول» (ص٥٩)، او يدعوه «ابا لوزة» (ص١٠٩، ١١٠)، ينسب هو نفسه الى أمه (ولد خزنة، ص٢٠)،في لحظة احتقاره لذاته أمام منظر المعلم التركي بائع الشاورما الذي كان في تمام صحته واكتماله الجسدي.

ويستطيع الآخر القوي بسلطة القانون، او بسلطة الوضع الاجتماعي ان يغير اسماء من هم في قبضته كما يريد. فالاسم الحقيقي لتوفيق هو حسن (ص٦٢، ٦٣)، وسيتغير اسمه لإكمال طقوس تعميده عبدا؛ اذ سيقرر أبويحيى بان اسماء الاطفال الين استجلبوا ليباعوا عبيدا لا تصلح (ص٦٣)، ولذلك سيعطي لكل واحد منهم اسمه الجديد ايذانا بانتهاء صفحة في تاريخه، فانتقل توفيق من عهد حسن الحر الى عهد آخر هو عهد توفيق العبد الذي لن يكون بعد تحريره إلا العم توفيق- ولم يسترجع اسمه- وكأنه لن يكون أبدا حرا، بل سيستمر «عبدا» بوضع اعتباري يستحق فيه الاحترام لسنه، ولاختياره التزام حدود نفسه، فهو سيظل يحمل رمز عبوديته معه الى نهاية عمره، بعد أن تحول بفعل الاخصاء الى كائن لا هو ذكر ولا هو انثى. وقد ذهب بعيدا في التعبير عن هذا التحول بتعريض اللغة للعنف الذي يتعرض له الجسد والاسم معا؛ فعبر عن شعور توفيق بأنه لم يعد رجلا بتغيير الوضع الاملائي لكتابة العضو الجنسي (ضكر بل ذكر؛ ص٦٦) حين لم يعد سوى مبولة فقط (ص٧٦).

أما ناصر، فهو بحكم انه وجد لقيطا، فقد وضع له محضر تسمية أعطي فيه اسماء بنا على تقرير اداري جاء بعد الاطلاع على كشف المواليد الذكور وكشف الامهات الموجوئين عند الجهات المختصة، ولذلك فان اسمه لن يتغير، ولكن لن يفلت من اللعب به، فالمربية المصرية جمالات لكرهها له ولجمال عبدالناصر لقبته بعبدالناصر (ص٩٧)، وسخرت صديقتها منه واصفة اياه بموشي ديان في اشارة لعينه المطموسة (ص٩٨)، كما مازحته بثينة وصيفة العمة مضاوي بردها عليه بعد أن أخبرها باسمه- وهو الذي ينطق الصاد ثاء- «ناثر ايش؟»(ص١٠٠).

وتتواصل سلطة التسمية عبر الرواية بوصفها ايضا تعبيرا عن ادلوجة خاصة؛ فالسائق السابق للعمة مضاوي أنور عبدالنبي سيغير اسمه الى عبد رب النبي؛ «فليس من الجائز والمشاع ان نعبد نبيا، اذ المعبود هو الله سبحانه» (ص٩٤). أو بوصفها تعبيرا حتى عن مزاج خاص، كحال زهرة التي يدعونها زهيرة(٩٢).

٩- الفكاك من «فخاخ الرائحة»:

تشكل الحواس في الرواية لعبة فنية، وهي بتناظرها تصبح مجازا، أكثر منها حقيقة. حواس خادعة، او هي بالأدق المدخل الى الخدع، والطريق الى تحقيق الخديعة. فالروائح فخاخ بمصائر متناظرة لشخصيات متناظرة: فتوفيق ناصر آخر «يعرف أمه، لكنه غير متأكد من أبيه»(ص٣٩)- لعل سيدها الحاج احمد أبوبكر اغتصبها، او احد النخاسة..- وهما وجه آخر لطراد. عالم ممن جرحت أرواحهم بعد ان تلطخ كمالهم الجسدي، فيهم الاعور والمخصي ومقطوع الأذن، وفي خلفية باهتة ادريس السيد الجار الكسيح الذي كان يسكن قطية من قطاطي قرية توفيق، او الشيخ المقعد والد أم ناصر المفترضة (ص٥٢)، وبقية الاشياء كعنبر وجوهر، عالم فقراء يعودون الى ماضيهم- مثلما عاد ناصر لاسترداد ملفه الاخضر- وكان العودة الى الماضي شرط لتحرير الحاضر وتجنب الذهاب الى الجحيم. فهل يكون كرسي المحطة- سرير الطبيب النفسي- الذي مر منه طراد وناصر قبله، كافيا لذلك؟

• الروائي السعودي يوسف المحيميد، (*فخاخ الرائحة*)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت- لندن، ط١، يونيو ٢٠٠٣.

محددات الخطاب الشعري في ديوان

«أنت الرسولة إيقوناتك اندلعت» لمحمد الطوبي

- مقاربة نصية -

سعيد بن الهاني★

- «القصيدة تكتب شاعرها»

«موريس بلانشو»

- «لماذا نكتب؟ لكي لا نهلك»

«دوسارتو»

رحل الشاعر/محمد الطوبي/ وترك لنا أعمالا إبداعية، أغنى بها المكتبة العربية بعدة دواوين شعرية، بدءا من سنة ١٩٨٠ - تاريخ صدور عمله: «سيدة التطريز بالياقوت» (دمشق) حتى سنة ٢٠٠٣، التي شهدت صدور ثلاثة دواوين آخرها «أنت الرسولة إيقوناتك اندلعت» (الدار البيضاء)(*)، كلها أعمال أودع فيها الشاعر أحلامه، ورسم لنا فيها «سيرته» الشعرية بإخلاص نادر، وصدق غير معهود، بصرف النظر عن معجمه الشعري الذي تفرد به الراحل عن مجايليه، وخط مغربي جميل أضفى على نصوصه الإبداعية رونقا وأصالة فريدة.

كلها مواثيق قرائية يعتمدها قراء /محمد الطوبي/ في تشكيل تمرسهم الجمالي بالنصوص: طيمات يشكل فيها محور المرأة والحب، وعشق الحياة حتى الثمالة، مع محور الغربة والتيه والحنين، العناصر الأساسية المكونة لتجربته الشعرية المرتبطة بالحياة «البوهيمية» التي مارسها وكتبها شعرا.

كلها عناصر جعلت الفعل الشعري يعتمد في هيئته التلفظية عند /محمد الطوبي/ على أساس خلق توتر بين بنيات دلالية وإيقاعية، تشكلها تلك العودات المنتظمة لبعض الملفوظات الشعرية والتعابير اللغوية المبنية على تكرار الأصوات والإيقاعات، التي يحمي بها /محمد الطوبي/ الخصائص الجوهرية للفعل الشعري عنده، كما يحمي بها غنائية قصيدته ورمزيتها التعبيرية: جل قصائد هذه التجربة الأخيرة قصيرة إلى متوسطة إجمالا، تخرق نظام التشطير، لكن تواتر الأصوات والكلمات المنظمة في إطار من التعاقبات الموزونة يحيلنا بما لا يدع مجالا للشك على انتماء هذه الممارسة النصية إلى أفق القصيدة الغنائية في اتكائها على تقنية القطعة الكتابية القصيرة، جل غايتها هو التعبير عن المشاعر.

على ضوء هذا التصور ينشأ حوار خاص بين أفق النص، وأفق القارئ التوقعي Horizon dattente الذي أنتمي إليه الآن بهذه المحاولة النقدية.

هل رحل «ملك الصعاليك الجميل»؟ هل رحل من كان يرقش بحبره السحري، وخطه الجميل صفحات الجرائد والمجلات والكتب؟ لا لم يرحل، بل سيظل حيا فينا متوهجا باشراقاته الشعرية، وبراعة تشكيله الخطي.

١- شعرية خطاب العشق

لا تكاد تخلو قصيدة من قصائد /محمد الطوبي/ من هذا الخطاب، لقد كرس تجربته الشعرية لهذا «المتمنع» الذي يقال أنه «الحب»، فحينما نتحدث عنه كظاهرة ذات مستويات من حيث الأهداف والحوافز والخصائص، فإنما نتحدث عنه كخطاب احتفلت به الثقافة العربية القديمة، بل الثقافات العالمية، إنها ظاهرة تضرب في العمق النفسي والتاريخي للإنسان، الدليل على ذلك حضورها في كل الإبداعات الفنية والأدبية، وأنماط السلوك والتفكير عند هذا الكائن البشري، يحبل الخطاب الشعري في هذا الديوان «أنت الرسولة إيقوناتك اندلعت» بإشارات نصية عديدة تنقل الغبطة والفرح الموعود بجمالية

★ ناقد من المغرب

هذه العاطفة، لتخرج بها من الدائرة الأخلاقية الضيقة إلى آفاق أرحب من خلال إضفاء شاعرية تزيد من عمقها آثر «الصورة التشكيلية» لـ/كريم بناني/، الموضوعة على صدر غلاف الديوان: امرأة غجرية بملامح أنثوية كلها عشق وهيام صوفيين نابعين من أعماق الذات الإنسانية، وتلك هي إيقونة الشاعر الأولى، فالحب في إحدى تعريفاته يفيد «الرغبة في أمر غير متملك لدى المحبوب».

لا انفصام في خطاب /محمد الطوبي/ بين شهوة الحب ولواعج التيه والضياع والفقد، كيف لا وهو المستهام الذي تكالبت عليه النكبات، فالعامل النفسي الذي يجعل مضاعفات هذه الطامة هي المحرك الأول في دفع المستهام إلى التعلق المبالغ فيه بالمحبوب، فلنتأمل هذه اللغة التي تظهر فيها الرغبة شديدة جدا، الأمر الذي يجعلنا نقر بوجود توتر داخلي يجعل صورة المحبوب تستولي كلية على وجدان المحب، فلنقرأ:

فوضاي مملكتي كفاك أغنيتي/ وفيك غبطة أحوالي وأسبابي/ أنا المحمد والتياه من ولعي

الديوان – ص ٦ –

لك أفتح مملكتي/ وأمامك ألقي سلاحي/ وأعطيك عرشي وتاجي/ أتخلى أمامك عن صولجاني

الديوان – ص ٢٥ –

توجتك وحدك / في أشهى الأوصاف

الديوان –ص ٥٣ –

المخاطب أنثى (النعيمة الأميرة ص ١)؛ بساطة شاعرية تذكرنا بأشعار /نزار قباني/، ولحظة وجودية عاشقة منفلتة من الزمن المادي، يعبر فيها الشاعر عن عمق كثافة وجود الأنثى وحضورها، وهو ما يبرر شدة افتتانه بحيرته (الديوان ص ٣٤) ترى ما السر وراء هذه «الأنوثة» التي يطفح بها الخطاب الشعري في هذا الديوان؟ أنوثة كلها ولهُ عاشق، وسر مطلق في هذا الوجود، التي تعتبر فيه المرأة هي الجذر الأول للحياة، بها تحتفل قصيدة /الطوبي/، لقد كان دائما حضورها الرمزي داخل أبعاد التجربة الإنسانية قويا مشعا يحتفل بإنسانية الإنسانية، في عالم أصبحت فيه الرداءة قلقا وشقاء وجوديا عنيفا يحياه الإنسان، ويخنق لديه كل تجليات الجميل.

تحكي كل نصوص هذا الديوان صبوة هذا العاشق وتمسكه بمباهج الحياة:

وحدي الغوي صريع الشجو مشتعلا/ أحيا حياتي لأحيا صبوتي تِيها الديوان – ص ٦١ –

قصيدة/الطوبي/ أنثى أسطورية، تمرد ضد الرتابة التي تفرضها الحياة الاجتماعية، ولحظة انبجاس متألق للعشق ضد الغياب، بل إنها الطبيعة في حيويتها وتجددها، وخلودها:

سيدتي / من صوتك أعرف مخاطبة الكرز/ من فضة يديك أتعلم بلاغة الماء/ ومن زهوك اكتشف/ممتلكات الدهشة

الديوان –ص ٤٥ –

لغة شاعرية ولهى بقيمة الحب، وحياة سيختارها الشاعر ليستوطنها في قصائده، ولن يكل عن نشيدها في أعماله، اختارها مكان الإقامة في الوجود، ذلك «الوجود المفعم» كإحساس شكل به الشاعر وطنه الجمالي، وحقق تجربته الداخلية Lexpérience intérieur ويمنح للوجود معنى، كما يمنح للذات جوهرها، يحرر تدفق المشاعر والأحاسيس، لالتماس ما هو حيوي، وسط هذا السديم الذي يخدم الإيديولوجيات. تعِدُ قصيدة /الطوبي/ قارئها بالحفاظ على حماية الحضور المتألق للذات: أمان مجازية ملازمة لكينونة الإنسان، وخيال موهوب يحرك لحظات الوجود ويكسبها معنى، ولو عبر الإحساس بالألم والمعاناة والتيه والضياع.

يا ليتني حجرا لم ينكشف ما بي

الديوان –ص ٦ –

لا انتماء ولا نصر لي الديوان –ص ١٠ –

أنا الخارجي المورط/ في التيه والخيلاء

الديوان –ص ١٦ –

نهاري سراب جهاتي خراب/ ودربي اغتراب كأن خطابي/ بأرصفة الوقت ذاكرة عمرها/ ضالع في بعيد المتاه/ وأنا المغربي الذي/ تتوجعه وردة الشهداء الديوان –ص ١٧ –

كأني عازف الخراب/ وساطع الغرب في تغريبة الأغراب

الديوان – ص ٢٤ –

سيد التيه والخسارات أنتَ

الديوان – ص ٥١ –

إنه الوعي الشعري المغترب، ينكتب كفعل شعري داخل كينونته، وهذا ما يجعل الإحساس بالاغتراب طيمة ملازمة لأعمال /الطوبي/: وهي إحساس تراجيدي يلازم المبدع ويشعره بانفصاله عن جذوره الأزلية، فيقاوم بشعره وحبه للعشق ضدا على الفناء، وتقوية للإحساس بمفهوم الجمال الذي تكون ثمرته الحب والعشق، وكأننا بالشاعر /الطوبي/ يعلن تمرده بخياله الشعري على فساد الموت، وعلى كل ما عملت الحضارة

على قمعه باستمرار، فالخيال في هذه التجربة الشعرية هو الخلاص من واقع مميت ومن حقيقة قاتلة؛ لقد شهدت سنوات التسعينيات (١٩٩٥-١٩٩٦) وهي السنوات التي كتب فيها الشاعر قصائد هذا الديوان معاناته مع الحب، المرض واليتم، فما كانت إلا الحسرة والبلوى، الشيء الذي يجعلنا نقول بيقين شبه تام عن كونها تجربة موغلة في الصدق والبوح الشاعري الخلاق.

٢-بلاغة الاشتغال الفضائي:

في مقابل إلحاح التجربة الشعرية عند /الطوبي/ على أهمية الإيقاع، تبرز الكتابة الخطية (Graphèmes) من خلال توظيف الشاعر الشخصي خطا مغربيا جميلا في كتابة نصوص دواوينه كعنصر بنائي لشعرية القصيدة عنده، لاشك أن هناك سراً ما في عودة الشاعر الدائمة لهذا المكون النصي، خط له ثقله الدلالي، ولذته التي لا تعادلها لذة، يمنح النص حيوية شعرية، بآثاره الجمالية النصية يعطي للمادة اللغوية لنصوصه تجليها الجمالي العياني حتى تتمكن العين من اقتناص اللذائذ اللازمة للنفاذ إلى جمالية تجربة /الطوبي/ واكتناه سر أسرارها من خلال هذا الثلاثي الملازم للكتابة بواسطة الخط: المعنى والعقل والجسد.

فإذا كانت اليد هي الأداة الوحيدة لتحرير ما يجود به خيال الشاعر، وصبه على «بياض» Blanc كان لابد له من لون آخر، ومادة أخرى هي خطوط الشاعر التي تبدأ من نقطة إلى كلمة ثم جملة لتصير قصيدة، ستمد في الفضاء النصي Espace textuel للديوان، فهذه الحركة التي تنتج عن الكتابة ستكون عند /الطوبي/ حركة بانية لكونها تنظم الوحدات الخطية بتثبيتها على الورق، وهي حركة متميزة لكونها ستمنح لديوان الشاعر هويته النصية الفريدة من خلال الطريقة التي سيتبناها في الجمع بين العناصر المكونة للوحدات الخطية والتي تبرز النسق الخاص بالكتابة الشخصية، إنها وسيلته لتحقيق الغاية الجمالية، وتعميق الدلالات الإنسانية لتجربته الشعرية، من خلال الرغبة في امتلاك صوت شعري خاص، الشيء الذي يعيد إلى الواجهة خصوصية العلاقة التي تربط بين النص الشعري والفن التشكيلي.

تمنح هذه الخطوط المتعرجة التي خطتها يد الشاعر بإمكانية ملأت بياضات الصفحة، والتأكيد على رغبة الشاعر الحرة في أن يمنح لنصوصه شرعية الذات الكاتبة، وهي ترتسم وتحقق البعد الجمالي للنصوص، إنه تحول نوعي في الوعي الشعري رغم أنه لا يستغني عن الدور البنيوي للإيقاع العروضي، بل يضيف له سمة بنيوية تشكل قيمة مضافة، ويتعلق الأمر بالبعد الكرافي، تظهر فيه خطوط الشاعر الجميلة، وقد حوّل بها قصائده إلى لوحات تشكيلية، تتيح له فرصة الإنزياح عن الكتابة الطباعية المألوفة، الشيء الذي يجعلها قصائد تكتب للعين والأذن، مهمتها هي أن تصون حرية ودهشة الذات في مغامرة انكتابها وعشقها.

إن هذا الشكل الذي يقدم به /الطوبي/ تجربته يظهر فيه الوعي الجمالي للشاعر في استغلال بُعد توظيف الاشتغال الفضائي للنص، مع ما يعني ذلك من تكسير لنمطية التلقي والعرض البصريين للنص الشعري، تلك النمطية القائمة على القراءة الأفقية ذات الاتجاه الواحد من اليمين إلى اليسار، إن الشاعر يخلق مع قارئه تواصلا من نوع آخر، مع ما يقتضي ذلك من ضرورة وجود تعامل جديد مع اللغة من خلال ترابط الوحدات الخطية وتسلسلها المتواصل على المحور الأفقي، ولهذا جاء هذا الاشتغال ليكرس العبور بدون انقطاع من الجملة «المادة» إلى الدليل «الطاقة»، بحثا عن انفلات من ابتذال المقروء، ومن لغة مؤسسة على مسلمات جد قديمة، كل ذلك بواسطة موهبة الشاعر، وامتلاكه لفنية ترقيش الأوراق بهذا الخط العربي الجميل.

الدليل على أن الخط عند /الطوبي/ كان اختيارا فنيا ومكونا جماليا للفضاء النصي، عمل في ديوانه من خلال القصائد التالية (ص ١٣-١٤-٣٩-٤٠) على تكسير مسار السطر المكتوب، وتغيير مسار حركة العين، ليخرق بالتالي الخطية المألوفة في تقديم الأسطر، وتحديد شكل مقروئيتها، يتوزع البياض والسواد داخل هذا الفضاء النصي لديوانه بفنية عالية، ليمنح مجالا واسعا لممارسة حدود الرغبة، هذا دليل على أن الزمان الخطي عند الشاعر هو الزمان الشخصي المعيش الذي يندمج فيه الشاعر كليا.

كما أن غياب علامات الترقيم له تفسير واحد وهو أن إيقاعية النص تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي، إلا من حضور لعلامة استفهام وحيدة (الديوان ص٤٤)، في حين يرصد غياب تام للفواصل والنقط، إنه غياب دال على انفتاح الأفق الدلالي والتأويلي للملفوظات الشعرية على امتداد النص، مما يترتب عنه انفتاح النص على احتمالات قراءات متعددة، مع ما ينتج عن ذلك من أن النص يسير أشبه بالجملة الواحدة من بدايته إلى نهايته.

تتضح أهمية الاشتغال الفضائي في هذه التجربة من خلال تأمل عتبات النص، كالعنوان مثلا الذي يشكل أحد عناوين قصيدته في الديوان، إنه نقطة تأويل ممكن، وبداية لخلق أفق توقع عند قارئ هذه التجربة، حول ما يحتمل أن يكون موضوع الديوان، فالنصوص الموازية Paratexte تلعب دائما دورا رئيسا في تفعيل تلقي القارئ للنص دائما: عنوان بحجم عشق /الطوبي/ كله أنوثة، وفيض من المشاعر العذبة تجاه الأنثى الرسولة في هذا الديوان، فالإيقون Icône إذا عرفناه من وجهة نظر سيميائية فإنه يغرينا بمفرداته تجاه سعيه إلى خلق الانطباع بحالة التواطؤ القائمة بين الشاعر (ومقاصده) وموضوعه الشعري، فالعنوان من العناوين الموضوعاتية التي تحدد بشكل من الأشكال مضمون النص، وبالتالي فإنه يوجه قراءة النص ويحدد نوعه ويشكل أفق حصر هويته المحتملة.

بالإضافة إلى إيقون الصورة التشكيلية لـ/كريم بناني/ تنضاف إليها هذه الخطوط الجميلة لـ/الطوبي/ بطاقتها الإيحائية، وكثافتها الدلالية، كما يقول دال على الانفتاح والتحرر، مثلما هي عنصر دال كذلك على الالتزام بمواضعات وأعراف اللغة المكتوب بها، أما البياض المنتثر في مساحة هذا الديوان هو بدوره إيقون دال على الغياب والحضور، الصمت/ الفراغ، لقد منح خط الشاعر لديوانه جمالية بصرية أبرزت الإمكانات التشكيلية التي يتوفر عليها رسم الحرف العربي، كما أكد هذا الخط الشخصي رغبة الشاعر المتأججة دوما في امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثله: إنه البعد الإحالي، وهكذا جاءت هذه الخطوط عبارة عن مادة إيقونية تغذي النظر وتثري البصر قبل أن تقدح زناد مخيلة قارئها بالرؤى والمجازات اللغوية، تضمر ولاشك في ذلك هذه الخطوط بلاغة خاصة، فيها من ذاتية الطوبي ما يسمح لنا بالقول أن خطوطه مسكونة بمشاعره ومزاجه الفني، ويظهر ذلك في الجنوح إلى تقويس بعض الحروف وتسنينها وتعقيفها الشيء الذي يضفي على هذا الخط شكلا من أشكال القداسة تذهب رأسا نحو عين المتلقي المتعود على مسكوكات كتابية معينة، كالنمذجات الدينية للحروف العربية، تنضاف إليها براعة /الطوبي/ في ترقيق هذه الحروف بانحناءاتها وانعطافاتها ككناية على ذات تفيض حبا وجرحا، هذا الجرح الذي يراه /جورج بطاي/ G.Bataille في الحياة نفسها ويراه في الكتابة وسيلة لتأجيجه «تأجيج جرح الحياة»، أي تأجيج الجرح الذي هو الحياة: غربة ويتم وفقد وفيض عشق للأنثى متخيل الشاعر ورمز لألق الحياة عنده، لقد جاءت هذه الخطوط استجابة لنداء الحياة، ومن هذا الموقع بالضبط تنطلق شرارة الكتابة وهي تتوغل في الجسد تارة، وفي اللغة تارة أخرى.

٣-الخطاب التخييلي:

يتخذ الخطاب عند /الطوبي/ في بعده التخييلي ملمحا خاصا، فالجسد بحواسه وأهوائه، تذبحه غواية الشعر، تلك إذن هي حقيقة الكتابة عنده، اعتباره مكانة الخيال باعتباره ملكة وسيطة بين المجرد والمحسوس، استدعاء للكائن Etantص إلى المنطقة المفتوحة للطبيعة، تعطي للذات إحساسا بالجميل، وتجعلها ترتب وجودها في القصيدة على طريقة الخيال الإبداعي الرومانسي، يتخذ مادته من الطبيعة، على ضوء هذا التصور يغدو الفن كالطبيعة، ليس في حاجة إلى محاكاتها، بل إنه عنصر طبيعي ضمن كلية أنطولوجية جامعة:

ألقي لك بوردة أسمائي
ساكبا هاجس الشتول كله/ قمرا يسكن شجن المغني/ أنا في بهائك العاهل/ كما سطوة الربيع/ لا شبيه لي يشهر عناية الأقداح/ لا نقيض يقرأ لضريح الخريف/ قبلي ولا بعدي/ أسطورة الطائر الأخضر

الديوان –ص ٨٠ –

لقد صار التعبير عن العالم الداخلي، هو المبدأ الأساس لقوة الخيال عند /الطوبي/، فتنته لوعة العشق، فعبر عنها لغة موسومة بالمحبة والحميمية، فالذات بنشاطها المنتج وبوحدتها الفكرية والشعورية، وبطاقتها الواعية واللاواعية في بحث مستمر عن أقصى تجل لها، كصيرورة محركة لفعل الحياة ذاته عند /الطوبي/، يظهر هذا التواشج العميق بين الشعر والحياة في ملفوظات الشاعر الحميمية والعاشقة التي تخترق الديوان، فلغة الشاعر لا تفارق لغة عالم الطبيعة:

هند اكتبي ما اشتهى بالحنة التاج/ وما اشتهى في الصبوح السرو والساج/ هند اكتبي شغف الدنيا بفتنتها/ فالعطر لوعته وشي وديباج

الديوان – ص٧٨ –

لعودة اللقالق والسنونو/ لالتفاتة الوردة بظلها الواثق/ لضجة العبير في ذاكرة الأضاليا/ لرفة الخصلة المشاغبة الشاردة/ لراسيم الربيع الباذخة كلها/ أثر يدل عليك

الديوان – ص٩١ –

هكذا يتحقق عبور لغة /الطوبي/ إلى جوانية قارئها، فيغدو فعل التعبير هو النشاط الإنتاجي الأكثر حيوية، الشيء الذي

يجعل نصه الشعري منخرطا بعمق في صلب الممارسة النصية الرومانسية.

تشريف للذات، وبوح بأقصى الطاقات الممكنة لقول أروع الحقائق، فصوت الكينونة يفعل فعله في تجليه الجمالي، وهنا تكمن خصوصية التجربة الشعرية في هذا الديوان: فحضور الذات بأحلامها وشغفها الشعري، لم يمنعها من احتضان السلطة المعيارية للوزن الشعري والالتحام به في انسجام تام، وتفاعل خلاق. هذه هي نسقية الخيال الشعري عند /الطوبي/: اندماج داخل سيرورة وزنية، وكلية عضوية تشكل لحمة التأويل الرومانسي للعالم، حيث تتضافر المادة والروح بشمولية وتداخل، يعبران البنيات والأقاليم المعرفية والأنطولوجية نحو توحيد الذات بالموضوع، الروح بالجسد، الذكر بالأنثى، وكأننا أمام معرفة رومانسية تقتضي ترسيخ معرفة مغايرة لمقصديات العقل وسلطته الوضعية، أمام هذا الحضور الكلي لرمزية البوح، كوسيلة لشعرنة الحياة واحتضان الجنون الكامن خلف المعقول، فالعاشق في حالة صراع دائم مع هذه الثنائيات: المادة/ الروح، العقل/ الحس، الذات/ الموضوع، الظاهر/ الباطن.

يقول الشاعر:

ليس لك إلا أنت/ رافقك مراقسة الأنخاب/ أنتَ المؤتلف المفارقات/ أنتَ المختلف الموافقات/

الديوان – ص٥١ –

كل الحضور غياب إن تهب لها/ مدائح الشام عز الزهر دنياه

الديوان – ص٧٢ –

هكذا يتحقق البعد التخييلي في تجربة /الطوبي/ التحام تام بلغة العشق، مع إعطاء الأولوية لعالم الحياة الباطنية والمشاعر الإنسانية بأسرارها وتخومها، بفرحها الخاص، وآلمها الممض: إنها الجمالية الرومانسية المعروفة ببلورة تصورها للفن والخيال الشعري، كتجربة حياة حقيقية، وليس كموقف فكري مجرد، ثقافي وعقلي عابر.

هكذا هي تجربة /الطوبي/ الشعرية، معايشة حميمية لأشياء العالم، ورثاء لأمومة ضاعت منه ذات يوم:

تلك أمي التي وضعت قصرها/ واختفى ظلها من شهيق الرخام/ واختفى وقتها العاطر الرحب/يا صرخة الجرح ردي اكف العزاء/ قمر الغربة الجارح التيه عاد

الديوان – ص٧ –

يعتبر الكلام الشعري عند /الطوبي/ تجربة داخلية عميقة، يلعب فيها الخيال دورا وظيفيا في تحويل هذه الأشياء إلى تجربة حميمية تظهر من خلال قوة المجاز، كطاقة توليد باهرة للدلالة التي يشترك في تكوينها دائما: وعي القارئ على السواء، بعيدا عن الإقصاء والتصنيف المعياري الذي يسم الخطاب العلموي والأخلاقوي، على ضوء هذا التصور يحتمي الخيالي من الوجه المظلم للزمن عن طريق إخضاعه لسيطرته بواسطة الطبيعة: (حديقة العزلة ص٤٣)، فالصور الشعرية جوانية، تنشر فيها الأنثى المعشوقة ظلال الشوق:

أنتِ أندلسي باسمك ابتدأ الشوق/ في دوحة الكروان/ تتألق بي شمس أسمائك المغربية

الديوان – ص٢٥ –

وهذا ما يؤكد على أن البعد التخييلي في شعر /الطوبي/ ليس سوى مؤشر فعلي على أن زمنه الداخلي يقوم على مبدأ الحرية، ضدا على قهر الزمن المادي، وسط رجة هذا التداخل الصراعي بين ذات الشاعر، ومحيطها تتأسس كينونة قصيدة الطوبي:

لا أتقي وطنا بالعشق يقتلني/ في عزة التيه والنسيان أهواه

الديوان –ص٧١–

يا الخاسر دائما/ تبارك تيهك الباهر/ تبارك تاج الخسارة لك

الديوان –ص٨٨ –

لا الملك ملكي والدروب شوارد/ بي والخراب مع الخراب ورائي

الديوان –ص٩٧–

تضفي هذه الملفوظات الشعرية على قصيدة الطوبي نوعا من السوداوية: ذات متألمة، محبطة، عاشت العزلة والمرض، فلم تجد غير الكتابة/العشق؛ كتابة الألم لمقاومة النفي والتشيؤ، وسط هذا المعتقل الكوني، ولهذا يغدو فعل الكتابة الشعرية وسيلة ارتقاء، وتحرير، تنتظم بالحب وحده أنفاس الشاعر كأداة للخلاص ضد الدوكسا Doxa؛ على ضوء هذا التصور لا يمكن للكتابة الشعرية أن تكون إلا صوتا لحرية الكلمة، وصوتا للخوف، القلق من ضياع معنى للوجود البشري، كل ذلك يجعلنا نقول مع /محمد أسليم/ «أن يصير المرء كاتبا هو بالضبط أن يفتح عينيه، عيني أوديب، فيبصر أنه «بيضة» قشرتها المنفى، وبياضها العزلة، وصفارها «القلق»، هو أن يباشر سفرا مزدوجا من عمق الجسد إلى سطح اللغة، ومن عمق اللغة إلى سطح الجسد.

* محمد الطوبي: أنت الرسولة إيقوناتك اندلعت، درا القرويين، الدار البيضاء، ط ١-٢٠٠٣.

مقاربات تأويلية لهوامش
(من أوراق ابن الحوبة)
للشاعر علي الشرقاوي

وجدان الصايغ*

تعكس مرايا القصيدة المعاصرة مكابدات المبدع الصياغية ورغبته في اجتياز عتبات المكرور والمستهلك والوصول الى التماعات المعنى – على حد تعبير رولان بارت– التي تجعل من القصيدة وصورها فخاخاً تعتم على نوايا النص الغاطسة والتي تتخالف مع البنية الظاهرة ونواياها المعلنة بل ان بعض المتون الشعرية تسعى واعية الى استعادة فكرة الوصايا(١) ولكن بأسلوب طريف يفضح توقاً في تغير قنوات الاتصال مع المتلقي وعبر فضاءات مغايرة تجمع بين البراعة الشعرية والرؤى التنظيرية انها نصوص تطرح بين يدي القارئ على اختلاف اشكاله ثمار خبرتها وبمعنى آخر فان هذا النمط من النتاج الشعري يدفع بدينامية الكتابة الى ذروتها كي تتناسل منها رؤى تفتت مفاتيح الشعر المكرورة وتجعلنا نجوس فضاءات الترميد المغلف بندى المجاز وسعير العاطفة بحثاً عن ابواب جديدة للقصيدة.

ويروق لأوراق التأويل ان تتلبث عند هوامش قصائد مجموعة (من اوراق ابن الحوبة) للشاعر البحريني علي الشرقاوي بوصفها انموذجاً تطبيقياً يجلي توقاً في اعادة الحياة الى اوصال هذا الفن الابداعي – اعني الوصايا– وعبر اكثر من تقنية لعل ابرزها التكثيف والايجاز الموحي الذي يشكل توازياً دلالياً مع خرائط فن الوصايا(٢) من جانب وانخطافاً في تشكيلات هذا الفن الادبي العريق حين يخضعه الشاعر وبمكابدة جمالية لهندسة طريفة تنم عن مشاكسة واعية لأفق التوقع منذ عنونة المجموعة التي تخبىء تحت ملفوظاتها تاريخاً من المكابدة الموصولة بحرفة الادب لاقترانها بالوعي الحاد واتقادات الذات حد الترميد في حضرتها زد على ذلك ان مخيال الشاعر قد كسر النسق المألوف للتدوين الطباعي حين ثبت على غلاف المجموعة الشعرية عبارة (جمعها وبوبها: علي الشرقاوي) وهو بذلك ينفي – إمعاناً في المراوغة الفنية – صلته بتلك الاوراق وصاحبها لنكون منذ البداية في مواجهة اشكالية التدوين الشعري والعلاقة بين عنوان الديوان وبين محتواه من قصائد وهي تحيل في المعنى المكبوت الى طقوس الشاعر ازاء ما سطرته المخيلة لسنوات خلت تحركت بين عامي ١٩٨٩– ٢٠٠٠، واحتفائه بها مرة اخرى منشورة في مطبوع اننا نشهد عبر هذه العنونة عيانا انفصالا حادا بين النص المكتوب (اوراق) وبين مبدعها (علي الشرقاوي) لتتأكد حقيقة شاء المخيال الشعري ان يذكرنا بها وهي ان (هذا النمط من التدوين وليد مخلص للتدوين القديم لأن صاحبه لا يرى فيه سوى كونه جمعاً وتوثيقا، وهو بمعنى آخر انتخاب واختيار(٢) وقد عزز هذا التأويل حرف الجر (من) والبنية التركيبة للعنوان المرتكزة الى تغييب المبتدأ «هذه (من اوراق ابن الحوبة) وهو تغييب يبلور من العنوان نصاً قبلياً مشاكساً يبقى محشوراً بين حضورين (مدونات الشاعر «هذه» منتقياته «من اوراق» ولافتة اشارية جاذبة تستثير مخيال القارئ في الحركة باتجاه ازاحة الغبار عن ملامح ذلك المنتمي (ابن) الذي لم تهبه الاضافة (الحوبة) بعدا معرفياً فظل في السياق الدلالي كينونة منفصلة عن افق التلقي وتحتاج الى مزيد من التقصي في قصائد المجموعة التي مفصلها الفضاء التدويني الى سبعة مفاصل ووضع لها مسمى

* كاتبة واكاديمية من العراق

تجميع اول، تجميع ثاني ...ولاتخفى دلالة الرقم سبعة الموصولة بالقداسة، ويفضح تصدير المجموعة الشعرية بنص عنوانه (هذي الاوراق) انشغال الشاعر بترسيم ملامح الوصايا الشعرية وعبر ايجاد تعريف لهذه (القصائد/ الاوراق) وهو انشغال يتأتى اساسا لضبط التعريف امام تعددية الرؤى انه بحث دؤوب عن حقيقة ثابتة تأمل الاتي:

لاشأن لها/ بغرور نباتات العقل/ولاهندسة الماء المتسلق لبلاب المنطق/ هي الضوء الراكض في حمى الليل/ هي الرمز الخارج في قافلة الرمز/ هي الغامض في جسد الواضح/ هذي الاوراق/ بقايا قطرات شظايا/ لغز المدعو (بن معيوف)/ امير الخطوة/ سؤال العشبة عن طعم التيه/ان لم تفتح مجهول الطيش/ لمن سوف يعاشرها/ فليحرقها قبل مداهنة الغرق

مما لاشك فيه ان هذا النص يشكل بياناً شعرياً يفضح الرغبة في بلورة ميثاق مروءة – على حد تعبير جان بول سارتر – بين القارئ والمبدع المنتمي لمكابداته(ابن الحوبة) واغترابه (ابن معيوف) ووفق شروط يضعها المتن الحاضر ولا يتساهل في تجاهلها لذا فانه ينبه في الخاتمة وبنبرة واضحة (إن لم تفتح مجهول الطيش / لمن سوف يعاشرها / فليحرقها قبل مداهنة الغرق) كاشفاً عن طبيعة (هذي الاوراق) التي تغري بلذة المغامرة الفانتاستيكية (لمن سوف يعاشرها) فهي البحر في (مداهنة الغرق) لما تحتويه من كثافة ترميزية (مجهول الطيش). ومثل هذا المعنى ينسحب على المتن الشعري المتخلق من خرائط بلاغية تشكلها الصورة التشبيهية (هذي الاوراق «المشبه»= الضوء الراكض في حمى الليل «مشبه به اول»+ الرمز الخارج في قافلة الرمز«مشبه به ثان»+ الغامض في جسد الواضح «مشبه به ثالث» وهذي الاوراق «المشبه»= بقايا قطرات شظايا «مشبه به اول»+ لغز المدعو بن معيوف «مشبه به ثان»+ سؤال العشبة عن طعم التيه «مشبه به ثالث» وهي ترسيمات جغرافية لمساحة شاسعة من الصور الفنية المتعنقدة والمتأرجحة بين ذروة التجريد (الرمز + الغامض + قافلة الرمز + التيه + لغز) ومباهج الحواس (البصر «الضوء/ الليل / الواضح / العشبة / جسد»)+ (الذوق «طعم» + (اللمس«حمى / شظايا»)+ (السمع «سؤال / ايقاعات الركض») لتقود مخيال التلقي الى استكشاف تضاريس جديدة لبنية المسكوت عنه وقد عزز هذا التأويل مأساوية مشهد الحرق ومفارقاته (ان لم ... فليحرقها قبل مداهنة الغرق) المفصح عن كينونة (هذي الاوراق) المتحركة بين فضاءين الاول فضاء الحلم (الضوء الراكض في حمى الليل + الرمز الخارج في قافلة الرمز+ الغامض في جسد الواضح) والآخر فضاء اسطوري (بقايا قطرات شظايا + سؤال العشبة عن طعم التيه) فضلاً عن ايماءات الماء (البحر) الموصولة بالانبعاث وحين يتماهى هذان الفضاءان في المتن الحاضر فانهما سيشذران ايحاءات طريقة لا يمكن التفاعل معها الابإحراق الذاكرة وتشغيل ذاكرة جديدة وليدة تتهيأ لاستقبال ذبذبات النص .

وحين تورد اوراق التأويل فراديس البوح في هذه المجموعة الضاجة بوصايا الشعر فانها تستشعر منذ البدء وعورة التضاريس الانزياحية المشفرة التي تخفي رغبة عارمة في ترسيخ رؤى جديدة للمتن الابداعي توكيداً على خطورة المتلقي وضرورة السيطرة على افق انتظاره وذلك وفق استراتيجيات مرسومة للغة الشعرية نشهدها بوضوح عبر هذا الاستثمار الواعي لعبقرية النبر البصري اذ يتشظى الفضاء التدويني للقصيدة فنكون في مواجهة تشذير طباعي يتحرك فيه البصر حركة متوالية بين متن القصيدة تارة وبين هامشها اخرى – على حد تعبير فهرسة المجموعة – تحيل الى مرجعيات مألوفة ومتواضع عليها في كتب التحقيق، ولكن الخطاب الشعري يحاول واعياً ان يخلع عنها كمونها المعرفي ويحول المجموعة الشعرية برمتها الى لوحات شعرية متنامية تتحرك في نسقين – اعني المتن والهامش– متوازيين تارة ومتآلفين اخرى، وفي اطار مراوغة فنية تتأسس من حركة هدم كل ما نحدسه، فحتى عنونة القصائد لم تخضع لقانون المألوف بل جاءت في المتن مكتوبة بجانب النص وفي الهامش لا تشكل العنونة عتبة دلالية في معمار النص فحسب وانما يدخل حضورها ضمن هندستها الطباعية والانزياحية .

وحين ننظر في معمارية هوامش المجموعة الشعرية التي غدت في معظمها وصايا شعرية فاننا نكون قبالة مهارة تقنية تلون في اساليبها الصياغية فقد يتأسس البناء الفني للوصية من هذا الدمج الواعي بين العنونة – قبل – والمتن – بعد– لاضاءة لوحات تشكيلية تعلن الاطاحة بالمكرور وترسيم جغرافية جديدة لخطاب شعري يجمع بين الواقعي والسريالي قارن الآتي:

بالاجمل/ احفر في اقيانوس الروح عميقاً/ انثى مخلوقاتك بين الموجة والموجة واتركها/ تتزاحم بين فضاء الحرف/ كبلورات الجمل الفعلية(٤)

يتسلل من بنية النص الغاطس صوت التجربة الذي يمنح الانا

المصغية داخل النص وخارجه اتزانها النفسي وفي صورة تقترب في تفاصيلها من الصورة التي قدمها افلاطون للشاعر الملهم ابان انغماره في معراج الابداع وحركته المتوافقة بين الوعي واللاوعي وبين الغموض والوضوح وبين عتمة المادة واشراقة الروح وقد اضاءت الصورة الذهنية (اقيانوس الروح) افقاً صوفياً طريفاً يفضح مكابدات الذات المبدعة وتعكس في الوقت نفسه رؤية المخيال الشعري الى القصيدة (انثى مخلوقاتك) لابوصفها تراصفاً لفظياً مكروراً بل انها معراج جمالي مدهش يجلي الخزين المعرفي الذي يفجر طاقات المفردة الكامنة خلف رماد الرتابة والاستهلاك، انه احتراق جديد يشعل في افق التلقي وهجاً دائماً (كبلورات الجمل الفعلية) ولايخفى المد الزمني الكامن في الجمل الفعلية وحركته الدائبة بين الحاضر والمستقبل .

وقد تتخذ الوصية شكل لافتة اشارية عنيفة تدين الذات الراضخة لسلطة التهميش والاستلاب ليكون الابداع حدثاً شعرياً يخضع الكينونة المرهفة لرؤى مفتتنة بترسيمات طريفة لفضاءات اللغة قارن الآتي:

هاجم صباحك/ بالتوغل في مسام شكيمة الافعال/ ابتكر الصواعق بالغريب من الكلام/ هاجم يديك ولا تجامل اصبعاً/ من يوقظ الفتنة يكتشف المجرة/ في فضاء القمح او جرح الكلام(٥)

تشحذ عنونة القصيدة (هاجم صباحك) ذخيرة التلقي باتجاه استذكار الوجه المعتم للزمن وعبر متواليات يعيها النص تفلح في ان تستدعي النبرة الزاجرة المطلة من عمق المرجعية العربية (الوقت كالسيف ان لم تقطعه قطعك) لتكون قبالة فضاء جديد من صنع الارادة المبدعة التي تلحق الهزائم المتوالية بالزمن العدائي المتربص بالكينونة المرهفة وهي ارادة سامية تأنف من وقوع الذات المبدعة في شرك المجاملة لذلك فانها تصرخ (هاجم يديك ولاتجامل اصبعاً) وهي صرخة تفتت لحظة الانكسار وتستحضر اكثر من مستوى ترميزي يتحرك على – سبيل المثال– المستوى الاول صوب ترسيم ملامح هذه اليد المسكونة بالرغبة في الانعتاق من اسار الترميد والتشظي وخلق فراديس متخمة بالاشراق المدوي (ابتكر الصواعق في الغريب من الكلام)، ويشتغل المستوى الثاني على رصد حركة الخوف حد الهلع من وقوع اداة الابداع (اليدين) تحت سلطة الحاجات اليومية (فضاء القمح) وقد عزز هذا التأويل الخطاب الساخر (لاتجامل اصبعاً) والاصبع كما يفترض التحليل البلاغي صورة مجازية تعيد الى مخيال التلقي ضراوة الحرمان واقترانه بـ(يد) الآخر المتحجر وهي لوحة شعرية متخمة بعتمة هزائم متوالية تستحضر مكابدات سيزيفية موصولة بتاريخ الابداع العريق منذ انبلاجه وتعكس الانين المكتوم للنص وقدرته على استجلاب الصرخة النازفة للمبدع العربي منذ الازل :

توق يداً تكون عليك فضلا فصانعها اليك عليك عال

لنستشعر من النصين (الحاضر / الغائب) توافقاً صوتياً يفتت جدلية (المعاصر / القديم) ليعكس عذابات مشتركة مستنفرة من الحاجة والحرمان .

وقد تأخذ الوصية طابع الحكمة الراسخة باختزالها لمجموعة من العلامات الاشارية وتكثيفها الحاد لبنية المسكوت عنه وينفاذها الى جوهر الادب وصميم الثقافة بغية تخليق واقع شعري يندمج فيه الماضي المنصرم وخبراته بالحاضر الراهن ومستجداته والنص المبدع مرقاة لهما قارن الآتي :

كل جديد/ شظايا قديم/ يبلورها جسد الوقت/ وينثرها في فضاء اللغة (٦)

يطرح المتن الغائب منذ عنونته اشكالية محتدمة بين متداولي الشعر وهي فرار الكتابة الى جزر معتمة نائية عن مصطلح الشعر في حركة تفضح انحراف النص من داخل الشعر الى خارجه وانخطافه من التجديد والحداثة الى الاغراب والتلغيز، انها حركة تؤرق الكينونة المبدعة التي نستشعرتهدج نبراتها وهي ترنو الى الراهن الثقافي المنفلت من ضوابطه الشعرية باثارة غبار المعاني واستسهال الصياغة الفنية لذلك فان صوت النص يستعيد جدلية (القديم / الجديد) ليقدمها باهاب طريف حين لاتتشكل منهما ثنائية متصادمة بل اتساقاً وتوافقاً.

وقد تغدوالوصية مرايا دلالية صقيلة تعكس الوعي الحاد للذات المتكلمة الشقية برؤاها ازاء عتمة الاستلاب والمصادرة وتوقها الدائب باتجاه تفعيل دور الابداع القادر على اعادة تشكيل الكون وصياغة الوجود تأمل الآتي :

من نجوم المجرة/ لي نجمة/ تتسكع بين جفاف هنا وضفاف هناك/ إذا تعبت من مشاويرها/ اكحلها بخيالي واطلقها تنشر الضوء للسابلة(٧)

تتشكل في بنية المتن الغاطس ذاتان مهيمنتان هما (انا / هي) تؤثثان لجدلية مركزية يتمحور حولها المتن الحاضر تفلح في ان تستجلب النجوم «نجوم المجرة (الملكية المشاعة) + لي

نجمـة (الملكيـة الخاصـة)» بوصفها اداة تشكيلية تستدعي مدلولاتها اللونية افقاً ترميزيا وفلسفيا، فالبعد التشكيلي يتجلى من خلال حركة النجمة (تتسكع + تعبت) وامكنتها المتحركة بين اقصى الجدب (جفاف) واقصى الخصب (ضفاف) وبين اقصى القرب (هنا) وذروة البعد(هناك) وهي حركة حالمة لا تقيم وزنا لسلطة المكان، لذلك فان الانا الساردة تفزع من وقوع النجمة – التي منحها المخيال الانزياحي فضاءات مدهشة تتأرجح بين مباهج الحضور الانثوي وبين مباهج الابداع (القصيدة) في آن – في شرك الرتابة الذي ستمنحها بياضاً قاتلاً لذلك فان المخيلة الشعرية تفتت المسافة الفاصلة بين الذات المتكلمة وهذه المعشوقة (القصيدة / النجمة) حين تعلن (إذا تعبت من مشاويرها / اكحلها بخيالي واطلقها تنشر الضوء للسابلة) لنشهد عياناً تحولات المسافة اذ تكون بنية متفجرة تعكس فعل الكتابة (اكحلها) وقدرته في اعادة صياغة الكون والعتمة بل اننا نستشعر عبوراً للنص المتوهج من فضاءات العزلة الى الواقع المحكوم بدجنة مربكة لـ(السابلة) حتى ان هذا المحمول اللفظي يضيف الى حركة النجمة (المستعار له) والذات المتكلمة حركة انوات جديدة تتعقب كاميرا النص حركتها و ملامحها المضببة بغية تسليط الضوء على وعيها الحاد بضرورة العبور باتجاه ضفة الخلاص على الرغم من عتمة الراهن بحثاً عن اتقادات جديدة لفينيق الشعر(اطلقها تنشر الضوء للسابلة)، انه نص يفلح في ان يعيد الى ذاكرة التلقي دور الكلمة الملتزمة.

وقد تتسع الخرائط الانزياحية للوصية فتستوعب موقفاً من الحياة كلها ولكن عبر متواليات غرائبية تنسف معطيات الواقع المألوف المتشكل من القراءة التقليدية لتبلور سنناً مشفرة جديدة وانساقاً ترميزية تخفي هزائم متلاحقة تأمل الآتي :

لاتنظر لمسرات الدنيا/ الأعلى سوف يميل كنجم غادره الضوء/ الأسفل سوف يجرك نحو احاديث الجثة/ يمناك حصى، يسراك صدى/ لاتنظر إلا لمجرا ت الداخل(٨)

يضيء المتن الشعري خرائط جديدة للامكنة نشهد من خلالها توقاً الى تفتيت هندسة الجهات وبلورت جهات جديدة (الاعلى + الاسفل + يمناك + يسراك) بسبب من الاحساس الحاد بعبثية الانفتاح على الآخر المخاتل (نجم غادره الضوء + الجثة)، زد على ذلك ان المحمول اللفظي (يمناك) قد افلح في ان يشحذ ذخيرة التلقي باتجاه استدعاء كل الدلالات التراثية والعقائدية المتمحورة حول هذه الجهة المقترنة بكد الانسان ومكابداته باتجاه استحصال القوت لذلك فان (الحصى) تأتي معادلاً فنياً دامغاً لحصيلة الجهد البشري وقد عزز هذا التأويل البوح النازف المستجلب من (يسراك صدى) لنكون في مواجهة يدين مكبلتين باللهاث خلف االحاجة الآنية اليومية، لذا فان خاتمة النص الزاجرة (لاتنظر إلا لمجرا ت الداخل) قد شكلت افقاً تنويراً يزيح عتمة الراهن المتخم بالحرمان والتشظي وهي النبرة الصوتية ذاتها التي شكلت عنونة النص وعتبته الاولى (لاتنظر لمسرات الدنيا) لتتشكل منهما عضادتان نغميتان تتحركان حركة دائرة تؤطر المتن الشعري زد على ذلك ان تكرار النهي (لاتنظر + لاتنظر) قد شكل اضاءة ايقاعية لافتة تصرف نظر الآخر المتلقي من العالم خارج الذات (مسرات الدنيا) الى مجال متخيل،كون ذاتي ذو بعد زمني مطلق(مجرات الداخل) اننا في هذا التوازي الدلالي لخاتمة النص وعنونته نكون ازاء دعوة للانفلات من الزمكان والانبعاث الشعري من صميم اليومي والمعاش المدجج بالمصادرة والاغتراب، بل ان انتقاء الترميز الكنائي (مجرات الداخل) يعكس حركة الذات المسكونة بالابداع باتجاه الرقي الفكري بمعنى انه لايعكس نكوصاً واستسلاماً لمعاول التهميش، انما محاولة لفك طلاسم العتمة الجاثمة على الذات الانسانية انى كانت والساعية لإلغائها بجعل الابداع الفكري – على اختلاف صنوفه– تعويذة سحرية تقي الانا المرهفة بطش الامكنة الملغومة.

و قد يخلق المخيال الشعري من الوصية معراجاً ايحائياً يعيد الى ذاكرة التلقي التوازي المضموني بين فن الوصايا العريق بهندسته الصياغية المؤثثة من اساليب الامر والطلب ورغبته العارمة في اعادة صياغة الآخر المتلقي خارج النص وبين الاهاب المعاصر لهذه الوصايا حين تنصب على جوهر العملية الابداعية لتكون مرقاة سحرية ترتقي بالكينونة الشاعرة الى فضاءات مسكونة بالطرافة لاحظ الآتي :

يا ابن يديك/ امسك جمرة الكلمات/من ألف الرعونة حتى ياء اليأس/ غامر كالضحى في ارخبيل الليل/ اذهب كالخرافة في تحولها(٩)

تتناسل في بنية النص الغاطس ثنائيات متآلفة ومتخالفة في آن واحد ولعل ابرزها جدلية (انت / انا) وهي جدلية تتحرك في اتجاهات متباينة نستشعر مدياتها عبر حركتين لنبرات صوت النص تتحرك الاولى من خارج النص الى داخله وتتجه الاخرى من داخل النص الى الخارج فنكون تارة في مواجهة حوار داخلي (١٠) (monologue) بين الانا المتكلمة وذاتها ومن خلال

استدعاء تقنية التجريد الفني(١١) وتارة اخرى في مواجهة حوار خارجي(١٢) (dialogue) يعكس توقاً في مد جسور الحديث مع الذات المصغية خارج النص، وقد عزز هذا التأويل حشد افعال الامر قياساً بخريطة النص (امسك + غامر + اذهب)، وقد كشفت صيغة النداء (يا ابن يديك) التباسات مشفرة يعيها المخيال الشعري، اذ ان هذه الجملة الخطابية قد عكست تضاداً حاداً يتحرك بين اقصى الانفصال بين (انا / انت) بدلالة ياء النداء واقصى التماهي بينهما بقرينة كاف المخاطب لنشهد رغبة النص في التلاعب بخرائط الامكنة زد على ذلك ان العنونة اللافتة (يا ابن يديك) قد افلحت في ان تكون نصاً متاخماً يعكس النبرة الزاجرة التي تعلن عن دور الارادة المبدعة المرموز لها بـ(اليد) في تهميش عتمة الراهن والاجتياز بالانا المرهفة بعيداً عن سلطة الارهاب الفكري لبلورة فضاءات طريفة تفضح ابجديات جديدة للبوح تتحرك من (الف الرعونة الى ياء اليأس) لنكون في مواجهة اتقاد فينيقي جديد ينفض غبار التكرار عن (جمرة الكلام) لتتأكد عبقرية الكلمة وقدرتها على النفاذ الى خضم دلالي مسكون بالتضاد (التمرد «الرعونة/ «الانكسار» «اليأس») و(البدء «الالف» / «الخاتمة» «الياء») و(الانبلاج «الضحى/ «العتمة» «ارخبيل الليل») وهي متضادات متناسلة متوالدة تقوم بتفعيل البنية الدرامية للنص، وتأتي الجملة الاخيرة على هيئة وصية (اذهب كالخرافة في تحولها) كي تزيح النقاب عن آلية النص المسكون بالدهشة بل ان الصورة التشبيهية المرسلة باستدعائها اداة التشبيه الكاف لا لتفصل بين المشبه (انت) الكامن في الفعل (اذهب) والمشبه به (الخرافة) بل لتضيء تهافت الفاصل المكاني الذي يفصل بين طرفي التشبيه وليتمظهرتحدياً آخر يضعه النص امام المخيلة الشعرية ويدعوها لتفجيرهذه الترسيمات الجغرافية الواهية التي تفصل الكينونة الشغوفة بايقاد جمر الكلام عن (تحولاته) المدهشة لنكون قبالة اتقاد بروميثيوسي مغاير يشهد من خلاله القارىء عياناً احتراقات الكينونة المبدعة ومكابداتها وهي تنفخ عن جمر الكلمات رماد الرتابة والتكرار.

وبعد، فان مجموعة (من اوراق ابن الحوبة) للشاعرالبحريني علي الشرقاوي قد خلقت بشكل لايقبل الشك فتحاً شعرياً جديداً يتضح عبر اكثر من مستوى ولعل ابرز هذه المستويات هما مستويان احدهما محسوس والآخر ترميزي ايحائي فاما المحسوس فيتكىء الى النبر البصري المتشكل من تشذير الفضاء التدويني الى متن وهامش وهو بالضرورة يفضي الى مستوى ايقاعي سمعي اذ نستشعر انبثاق الصوت الجهير من المتن وكمون الصوت الخفيض في الهامش، واما المستوى الآخر فانه يشتغل على فكرة تعيد الى ذاكرة التلقي ملامح الانا المبدعة المنشغلة بخرائط البوح واسلوب صياغة الخلق الادبي وقد عكست هذا الوعي في بنية انزياحية مشفرة لا تخرج عن دائرة الوصايا الشعرية وعبر تشغيل واع لكل الفواصل والحروف والارقام والتشكيلات الطباعية – التي سنقف عند حرفيتها في دراسة لاحقة – كي تتبلور فراديس شعرية خاصة تتوق لان تواشج بين القارىء والمقروء وقبلها سعت الى ان تبلور من لغتها الشعرية كائنا ورقياً (ابن الحوبة) وهو كائن يخفي تحت ملامحه توقاً عارماً الى استجلاب قارىء متأمل قادر على التقاط ذبذبات النص التي تشكل المعنى الكامن وراء المحمولات اللفظية والمسكوت عنه.

الهوامش :

(*) : علي الشرقاوي، من اوراق ابن الحوبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٢

(١) : الوصايا : فن ادبي شاع في العصر الجاهلي صاغته مخيلة العارف (المتعدد الوجوه، فقد يكون زعيم القبيلة او كاهنها، او خطيبها، او معمرها، او حكيمها، وكان للوصايا سوق ناشط في عكاظ وعدن ابين، يجتمع الناس حلقات حول صاحب الوصية، ...، ويختلط الشعر بالنثر في فن الوصية او النثر بالشعر ضمن بناء يلجأ فيه المنتج الى التكثيف والتلميح والتمليح والتكرار والاشارة) . للاستزادة ينظر : د. عبدالاله الصائغ، الادب الجاهلي وبلاغة الخطاب (الادبية وتحليل النص)، دار الفكر المعاصر، صنعاء ٢٠٠٠، ص ٥٣٦ وما بعدها .

(٢) : ويرى الدكتور محمود عبد الرحيم صالح بان الوصايا تهدف الى التوصيل اكثر من التجميل لذلك فان الخيال فيها قليل وتستثمر الاقناع لا الامتاع لذا فانها تخاطب العقل بالدليل دون تكليف وهذا هو احد مسوغات اكتنازها بالاساليب الطلبية كالامر والنهي المقترنة بالتعليل وذلك لبيان الهدف الذي يرمي اليه القائل وهي تعمد الى التركيز والايجاز لسهولة الحفظ ووضوح الدلالة لاقناع المتلقي...، للاستزادة : ينظر: د. محمود عبد الرحيم صالح، فنون النثر في الادب العباسي، منشورات وزارة الثقافة، ط١، عمان ١٩٩٧، ص ٤٠ وما بعدها .

(٣) : رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، افريقيا الشرق، المغرب / لبنان ١٩٩٨، ص٧٢ ؛

(٤) : علي الشرقاوي، ص٥٦

(٥): نفسه، ص ٦٦

(٦): نفسه، ص ٦٤

(٧): نفسه، ص ٨٨

(٨) : نفسه، ص ١٤٠

(٩) : نفسه، ص١١

(١٠) : مجدي وهبة، معجم مصطلحات الادب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص٢٢٠

(١١) : التجريد : فن بلاغي يخلص فيه الشاعر الخطاب للآخر وهو يريد نفسه لا المخاطب، ينظر : ابن الاثير، المثل السائر، القاهرة ١٩٣٩، ج١ / ص٤٢٣، للاستزادة : ينظر كتابنا : زهرة اللوتس، قراءات بلاغية في شعر علي عبدالله خليفة، دار العلم للملايين، بيروت ٢٠٠٢،ص ١٥٠. وكتابنا: الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٣، ص ٨٥

(١٢) : مجدي وهبة، ١١٠

«صمت البحر» لعلي القاسمي

تعايش بين الرومانسية والحاسوب

عبدالرحمن مجيد الربيعي★

رغم ان علي القاسمي عرف بمعاجمه وتراجمه عن اللغة الانجليزية التي أوصلته الى القراء والمعنيين من العرب والاجانب الا انه لم يتخلّ عن حلم زامله ولا أقول راوده في كتابة القصة، وعندما كتب عن الأدب العراقي في بدايات عمله الجامعي فانه اختار القصة دون غيرها من الأجناس الأدبية ليكتب عنها.

بدأ القاسمي بنشر ما كتب من قصص في هذه الصحيفة او تلك المجلة ثم اختار مجموعة مما نشر وأصدرها في كتاب تحت عنوان «رسالة الى حبيبتي» عام ٢٠٠٣ ليتبعها بمجموعة ثانية في العام نفسه تحت عنوان «صمت البحر».

أي أن عام ٢٠٠٣ المنصرم هو عام يعني الكثير بالنسبة له اذ به دخل الساحة الأدبية قصاصاً وبمجموعتين لا مجموعة واحدة. ولابد أن نشير هنا الى انه اصدر في هذا العام أيضا كتاباً ثالثاً ضمّ ما ترجمه من أقاصيص من الأدب الأمريكي. وقد اختار للكتاب اسم «مرافئ على الشاطئ الآخر: روائع القصص الأمريكية المعاصرة».

وربما كانت هذه المجموعة التي تضم قصص كتاب الستينيات في أمريكا ومن جاء بعدهم من كتاب أصغر سناً هو الكتاب الأول الذي عرّفنا بتجارب هؤلاء القصاصين ومشاغلهم وتقنيات قصصهم والموضوعات الأثيرة لديهم.

ونشير هنا الى ان علاقة القاسمي بالترجمة ذات العلاقة بالقصة تعود لعدة سنوات اذ أصدر كتاباً بعنوان «القصة البوليسية» لجوليان سيمونز ببغداد عام ١٩٨٤م كما اصدر قبل هذا التاريخ وفي عام ١٩٦٩ ببغداد ترجمة لمسرحية «الفلاح البائس» لهولبورغ، ولا ننسى ترجمته الناجحة ليوميات همنغواي بباريس «الوليمة المتنقلة» في طبعتين عام ٢٠٠١ بدمشق وعام ٢٠٠٢ في المغرب.

لن أتحدث هنا مقارناً بين مجموعتيه «رسالة الى حبيبتي» و«صمت البحر» فهما متقاربتان ومتداخلتان لكون قصصهما حصيلة مرحلة كتابية واحدة وليس في سنة النشر فقط.

ولكنني سأتحدث عن مجموعته «صمت البحر» والملاحظة الاولى التي يمكن تسجيلها عنها ان جميع قصصها تقريباً هي (قصص ذاكرة)، أي انه رغم بعده الزماني عن العراق وعن مدينته الصغيرة المنغرسة في أرض قامت عليها الحضارة السومرية وعلى مشارف مدينة الورقاء، حيث ظهر الملك جلجامش الذي حملت أقدم الملاحم الانسانية اسمه وهي «ملحمة جلجامش» التي سماها الباحثون «اوديسة العراق القديم» فان تلك الأرض رافقته بأناسها وحكاياتها وتاريخها وهمومها اينما حل.

أما الملاحظة الثانية فان الكاتب ينطلق دائماً في أي قصة من قصصه هذه من حكاية ربما تكون حقيقية ولكنه يحكيها لنا بلغته الخاصة وفهمه لفن القص.

ثم تأتي الملاحظة الثالثة وهي ان الكاتب رغم قربه من القصة الانكلوسكسونية بشكل عام والامريكية بشكل خاص وقراءته لعشرات النماذج منها ثم اختياره لأكثرها حداثة لغرض ترجمتها فان هذه القصة لم تؤثر فيه ولم تزحزح قناعاته ومفاهيمه لفن القصّ.

وهذه مسألة مهمة جداً. أي انه يستوعب ما يقرأ وعند ترجمته فانه يستوعب ما يقرأ جداً. ويبدأ بنسج النص وتشييد عمارته بلغته- أي المترجم- العربية دون ان يفلح النص في مسخ ما يكتبه هو، وهذا دليل أن قناعاته راسخة. ولا تهددها القراءات كما يحصل في السرد العربي الحديث الذي نجده عامراً

★ روائي وناقد من العراق

بالنصوص المستنسخة التي بالامكان العثور على مرجعياتها لدى كتاب من غير العرب، وانهم لم يكتبوا بهذا الشكل الا لكونهم وقعوا في فخّ الانبهار الأعمى بالقادم من لغات أخرى وبيئات مختلفة.

أما الملاحظة الرابعة فان القاسمي رغم اصراره – وهذا ما لمسته شخصياً– على أن يحكي في كل قصة حكاية، وربما وجد البعض في هذا تقليدية معينة ووجدانية لم تعد القصة تركز عليها وهي تتحول الى مقاطع او استرجاعات ولصق (كولاج) بتأثير من فنون أخرى كالفن التشكيلي والسيناريو، الا ان الكاتب لا يجد أي حرج في أن يفعل هذا ويركز على الحكائية.

لكن حداثته تتمثل في أمرين هما أولاً: حداثة لغوية منتقاة وصافية لا فائض فيها. وثانياً: ادخال وسائل حضارية حديثة مثل الحاسوب كأحد الشخوص الفاعلين في مسار أحداث بعض القصص. واضرب مثالين هنا أولهما في قصة «أخضر العينين» وهي تتحدث عن كمال الشاب الذي يمثل الوسامة الرجولية في أبدع حالاتها وعن هيام الفتاة التي تقع في غرامه. وقبل أن يطلب يدها يقترح عليها أن يعرفها على والديه فلبت اقتراحه، ولكن ما فاجأها أن هذين الوالدين هم نقيضا ابنهما اذ يمثلان الدمامة بشكلها المفزع والمقرف. وهنا أرادت هيام ان تعرف إن كان كمال ابنهما حقاً، أم انهما تبنياه؟

وقد علمت منه انه ولد في أمريكا يوم كان والده يدرس هناك فتتابع عن طريق صديقة لها مقيمة في أمريكا وبواسطة الإنترنت عناوين مستشفيات الولادة في مدينة ايست لانسنغ بولاية شيغان حيث ولد مع تاريخ ولادته.

وانتظرت حتى جاءها الجواب بالنص التالي وعبر البريد الالكتروني: (يمثل كمال) هذا أوج معطيات تكنولوجيا الجينات والهندسة الوراثية في أمريكا قبل ربع قرن. ركّبه الباحثون في مستشفى مشيغان التجريبي استجابة لقائمة طويلة من المتطلبات والامنيات التي طرحها والداه على مجموعة الباحثين وتشتمل على جميع المواصفات الجسمية والنفسية المثالية).

مما جعل هياماً نهباً للحيرة والتساؤل وهي في طريقها لمقابلة كمال (الكائن المركب تركيباً اصطناعياً في المختبر).

والمثال الثاني في قصة «الغيرة القاتلة» فرغم المباشرة في هذا الاسم ويوميته فان القصة تتحدث عن أحد العلماء والرجل الآلي الذي اخترعه ليكون بمثابة الخادم له، وقد اطلق عليه اسم (فريد) وهو ثمرة بحثه في ميدان (الذكاء الاصطناعي) ومن ثم اختار ان يضيف اليه امرأة آلية أطلق عليها اسم (فريدة) لتعين فريداً في المهام الكثيرة التي أوكلها اليه. ولكن القصة تبدأ بتمرد فريد على مخترعه وحمل مطرقة حديدية ليدمر كل ما في بيت ومختبر سيده وموجده.

وعبثاً يحاول تهدئته، ومن ثم البحث عن كيفية السيطرة عليه الكترونياً. فكان فريد هذا يقرأ أفكاره ويعرف انه يبحث عن الوسيلة التي يقضي بها عليه.

ويظل العالم يخاطب نموذجه الآلي الذي توصل اليه بلغة العلم متهماً اياه بأنه لم يتوصل الى (التفسير الدقيق للذبذبات المغناطيسية الصادرة عن دماغه)– اي العالم.

ويعترف العالم بأنه لا مكان للغيرة في حياته. ما دام رجل علم، وكل الأمور محسوبة وبدقة لا تتدخل فيها العواطف ولا المشاعر. فكيف (يتمرد) عليه الرجل الآلي الذي اخترعه؟ وكان السبب الذي حيّره ان كان تصرفه هذا وليد غيرة من دخول امرأة آلية الى حياتهما، وقد منحها المخترع كثيراً من اهتمامه وأسند اليها بعض المهام التي عليها القيام بها، واسند أخرى الى فريد.

كان هذا المخترع المتخصص في (الذكاء الاصطناعي) والذي جسّده أولاً في رجل آلي ومن ثم في امرأة آلية في أشد حالات الخوف والهلع من أن يقوم فريد المتمرد على سيطرته بتحطيم كل اجهزته التي أمضى عشرين عاماً في تطويرها. كما ان الكاتب لا ينسى أن يذكرنا بأن اختراعه هذا لم يكن متكاملاً اذ انه لم يتصور ان اختراعه سيتمرد عليه. يقول: (وتحول الخوف في أعماقي الى هلع ورعب عندما تذكرت انني لم اتخذ ما يلزم من الاحتياطات التقنية للسيطرة على فريد اذا عن له العصيان) ومردفاً القول: (فالرجل الآلي من حيث الاساس بمثابة عبد قوي البنية، ضعيف العقل، ينفذ تعليمات المبرمج ويقوم بالمهمات التي يوكلها اليه صاحبه).

وهناك تفاصيل عن هذا الرجل الآلي، فقد كان على هيئة مخترعه، لدرجة التطابق، حتى ان بعض زواره يتصورونه هو– وهنا نجد مبالغة اذ الأمر مستحيل طبعاً، ولكنها مبالغة مقصودة كما بدا لي.

وتنتهي القصة بتساؤل المخترع– القصة تروى على لسان وضمير المتكلم– ان كان السبب في غيرة فريد هو (من فريدة لأنها استأثرت بمودتي وحازت على تفضيلي لها، أم انه صار يغار مني لأنه وقع في غرام فريدة؟).

وهكذا تنتهي القصة بسؤال ليس هناك جواب محدد له، وللقارئ أن يضع الجواب بنفسه، واعتقد لو ان الكاتب وضع أي جواب لأفسد هذه القصة.

وما نلاحظه بعد قراءتنا لقصتي (أخضر العينين) و(الغيرة القاتلة) ان القاسمي لم يعد يستعمل الحاسوب في انجاز مؤلفاته فقط، وهذا ما يفعله الكثيرون من الأدباء العرب وان جاء هذا بشكل متأخر عن أدباء المغرب بل انه حوّل الحاسوب وعالمه الى بطل في قصصه، وهذه الحداثة بعينها.

ويمكن القول هنا أيضا ان حداثة النص القصصي ليس في تقنيته فقط ولا في لغته ولكن أيضا وهذا هو المهم جداً في موضوعه الذي ينبعث من قلب هذا العالم الرقمي الذي أصبحنا فيه، وعلينا ان نلمّ به، أذكر هنا ما رواه الصحفي صلاح الدين حافظ عن سؤال وجهه له صديقه الروائي المتميز فتحي غانم ان كان يستعمل الحاسوب أم لا؟ وعندما أجابه بـ(لا)، داعبه بقوله: ان لم تفعل هذا فأنت أمي.

واعتقد بان القاسمي اقترب في هاتين القصتين من عالم ما يمكنني ان اسميه (القصة العلمية) التي نفتقدها في مدونتنا السردية العربية عدا محاولات قليلة (ما يفعله الدكتور مصطفى محمود رغم القراءة الدينية للعلم في كتاباته).

والملاحظة الخامسة التي يمكن تسجيلها على قصص «صمت البحر» هي عفوية الحكاية وبساطتها ولنا الدليل على هذا الرأي في قصص مثل (الرسالة) وعنوان هذه القصة يأخذك الى موضوعها. هناك رجل ينتظر رسالة تأتيه من فتاة تعرّف عليها في بلد غير بلده ورغب في الاقتران بها، ثم تصله الرسالة أخيراً ولكنها تصدمه اذ ورد فيها قول الفتاة: (أحبك أحبك ولكنني لا أستطيع أن أفارق بلدي) فتنتهي القصة. ولكن الرجل كان وقتها مرمياً على الأرض (مغشياً عليه، وقد تصلبت أصابع يديه على ورقة الرسالة).

عثر عليه المستخدم المسؤول عن تنظيف المكاتب بعد مغادرة الموظفين.

ولعل حباً بلغ أعلى ذرى رومانسيته في هذه القصة أصبح غائباً، لا وجود له، ومن هنا يمكن القول ان القاسمي ما زال مشدوداً لرومانسية القرية العراقية والعشاق المناكيد على طريقة قيس ابن الملوح.

وربما كان هذا الحكم أيضا ينطبق على قصة «صمت البحر» أول قصة في المجموعة والتي أطلق اسمها على المجموعة كلها. فهناك امرأة أرملة تعيش مع ذكريات زوجها الراحل، حتى أثاث البيت تركته وفق الترتيب الذي كان عليه في حياة زوجها. ومع هذا تجد شاباً تخرج معه الى شاطئ البحر، وهو ما يعرف ما ألم بها. ويحاول أن يخرجها مما هي فيه، والقصة مكتوبة بتناوب بين ضميرين متكلمين، الارملة والشاب.

كانت ترافق الشاب بسيارته الى مكان محدد على شاطئ البحر. وهنا أفلح الكاتب في وضع خاتمة دالةً لهذه القصة وعلى العكس من قصة (الرسالة)، اذ جعلهما عندما يعودان الى المدينة (استرعى انتباههما بعض الجنود وهم يمدون أسلاكاً شائكة على مدخل الشاطئ، ويعلقون لوحة كتب عليها «منطقة عسكرية، الدخول ممنوع).

فما كان من الشاب الا ان قال لها: (يبدو انه ليس بوسعنا العودة الى الشاطئ بعد اليوم. هزت رأسها موافقة ولفهما الصمت).

وكما رأينا فان هذه الخاتمة قابلة للتأويل ومتفتحة على قراءات كثيرة بدءاً من عبارة (الأسلاك الشائكة) أو (منطقة عسكرية).

لكنني ومن وجهة نظري وجدت الشرح الأخير زائداً وأعني بذلك جملة (هزت رأسها موافقة ولفهما الصمت).

وبالامكان ايراد أمثلة أخرى على بساطة الحكاية عند الكاتب والتي تقترن غالباً برومانسية فائضة ربما لا يتقبلها البعض، ونجد هذه الرومانسية حتى في قصتيه اللتين توقفنا عندهما كمثالين لتوظيفه للغة العصر (الحاسوب).

في الكتاب قصص مستوحاة من أحداث حقيقية الى حد كبير، ويمكن القول في هذا المجال أنها قصص تعتمد التسجيل، ولنأخذ قصة (الأستاذ والحسناء) مثلاً.

أو قصة (الظلال الملتهبة) التي تدور حول استاذ عراقي عائد الى بلده من بعثة ليعيّن استاذاً في الكلية التي درس فيها ويسميها الكاتب (كلية التربية)، ومع هذا رفض العمل في هذه الكلية لولا الحاح العميد عليه.

ثم نكتشف انه ما فعل ذلك الا لأنه عاش قصة حب مع زميلة له انتهت باحتراقها وموتها في حادث منزلي.

ويحتفي الكاتب بالمكان (كلية التربية) ويدور مسترجعاً كل محطة كانت له معها فيه ذكريات مهما كانت صغيرة.

لكن خاتمة هذه القصة تذكرنا بخاتمة قصة «الرسالة» اذ نجد الأستاذ وبعد أن يبدأ بمحاضرته حتى يطالعه بين الطلبة وجه فتاة تشبهها تماماً، فيرتبك. ويبدأ جسده بالتعرق ويجد نفسه غير قادر على مواصلة الدرس، فيستأذن من طلبته ويعتذر لهم عن توعك يمنعه من الاستمرار، لكن الفتاة تتقدم اليه لتخبره انها اختها الصغرى. وهذه المعلومة تجعلنا نتذكر ان الكاتب قد رمى لنا بها في بدايات القصة عندما سألها زميلها العاشق ان كان أحد يعرف بعلاقتهما فأخبرته بأنها تحكي كل شيء لأختها الصغرى. وعندما نخضع عنوان القصة للتساؤل، والى أي حد له علاقة

بأحداثها، (الظلال الملتهبة)، نفعل هذا ولكن دون أن نبحث عن جواب فالتساؤل موجه للمتلقي.

كما ان نهاية اكثر من قصة في المجموعة، ووفق رؤية الكاتب ومفهومه تكون في بعض الأحيان على درجة من المفاجأة، وقد تكون المفاجأة مباشرة.

مثل قصة «الغائبة» والفتاة الطالبة «حسناء» التي تعيش مع أبيها الذي سهر على تربيتها بعد ان وصل اليها همس زميلاتها في المدرسة: (أمها هربت مع سائق شاحنة).

رغم ان اباها لم يرد على سؤالها الملح: أين أمها؟ وآنذاك ادركت سرّ صمته وانقطاعه لها تربية واهتماماً رغم ان العمر يتقدم به مما يحزّ في نفسها ويؤجج الأسى في أعماقها.

وذات مساء وبينما كانت الفتاة تهمّ بتناول العشاء مع أبيها اذا بالباب يطرق، فتنهض لتفتحه، وتفاجأ بامرأة تتأملها قبل ان تسألها ان كانت هي حسناء؛ وعندما تردّ بنعم، تخبرها المرأة أنها أمها، لكنها ترفضها وتغلق بوجهها الباب قائلة لها: (ليس لي أم، يا سيدتي، شكراً).

وعندما عادت ردت على سؤال أبيها عن الطارق فردت: (امرأة مسكينة).

وعاد صوت الأب الطيب يسألها:

(وهل أعنتها؟).

فأجابت (بأسى): (الله يعينها ويعيننا).

وهذا الجواب خال من الحقد رغم انه عاش فيها منذ ان تناهى اليها الهمس عن تصرف أمها. بل تركتها لله (يعينها) وفي الان نفسه (يعيننا)- وتقصد هي ووالدها- وربما كل الناس المحتاجين لهذا العون من ربهم.

فالمصاب كبير ومدّمر مزق أسرة كان من الممكن أن تحافظ على الود والتآلف.

ويبقى الحب بشكله الطهرانيّ الشفاف هاجس الكاتب الذي ما ان يغادره قليلاً حتى يعود اليه.

في قصة «الشاعرة» مثلاً المستوحاة من قصة حب الشاعرين البريطانيين الشهيرين روبرت براوننغ واليزابيث باريت براوننغ اللذين عاشا في القرن التاسع عشر.

ولكنه يسقط القصة على شاعر شاب يحب شاعرة معروفة دوّن أن يراها ويلح على مكاتبتها حتى تستجيب له. ويقرر الهرب بها ليتزوجها، ثم نكتشف انها كانت مقعدة كما هو حال اليزابيث باريت التي استطاعت المشي فيما بعد.

وكان المدخل للقصة مقطعاً من قصيدة لاليزابيث باريت وفي متنها مقطع من قصيدة لنازك الملائكة.

ويعمد الكاتب الى كتابة قصة (موازية) لقصة ستيفان زفايج الشهيرة «رسالة من امرأة مجهولة» في قصة أخرى عنوانها «رسالة من فتاة غريرة». قلت (موازية) ولم أقل ان بينهما علاقة (تناص).

هنا فتاة توجه رسالة لشاب أحبته، وتحكي له عن حبها، فلماذا وصفها بـ(الغريرة) وما هي بذلك ولا كذلك؟ هل هذا لانها أحبّت؟ وقد لفت نظري وضمن الوصف انه لم ينس ما هو عراقي رغم انغماسه الطويل في الحياة المغربية معايشة وثقافة وعلائق انسانية.

فهي تصف النهار بالبابلي- نسبة الى مدينة بابل العريقة- أو انها تتحدث عن ضفة النهر. والكاتب يعانق ماءين هنا: البحر الأبيض المتوسط والمحيط الأطلسي مثلاً.

مشكلة هذه الفتاة هي انها وقعت في هوى استاذها الذي تكتب له رغم انها من دين آخر غير دينه، هذا أولا، كما انه متزوج من سيدة جميلة وأنجب منها هذا ثانياً. وهذان السببان يقفان سداً أمام حب الفتاة لاستاذها.

والقصة مليئة بالأوصاف التي كم كنت أتمنى ان يتحرر منها قاموس الصديق القاسمي السردي مثل: (أعبدك بلا رجاء، لكي ترى ان حبي لك بريء نقيّ كقطرات هذا المطر).

أو: (أشمك في عبق الورد، وشذى الفل، وعطر الزنابق) أو: (وأشاهد ملامحك في براعم الأزهار واوراق الأشجار، واسمع صوتك في خرير الجداول، وهبوب النسيم وحفيف الأغصان).

هذه (الجبرانية) الفائضة من الممكن تشذيبها بأوصاف تجعل قاموسه- وهو من واضعي القواميس- أقرب الى ما نعيشه اليوم من سعير وسعار.

ولكن مع هذا استطيع القول ان أجمل ما في هذه القصة نهايتها. وذلك عندما تحمل لها صديقتها الجواب المنتظر على رسالتها وفي يوم ممطر. ولكبر فرحتها بالجواب حلقت حتى قبل ان تقرأ كلمة منه، وخرجت لترقص تحت زخات المطر لتطلق خزين الفرح المؤجل لمثل هذه اللحظة، تبللت ثيابها، ولم تأبه، رقصت ورقصت حتى تعبت.

وعندما أرادت قراءة الرسالة اكتشفت ان المطر قد أذاب حبر حروفها ولم يعد فيها ما يقرأ.

ان قصص هذه المجموعة «صمت البحر» البالغة عدد اثنتي عشرة قصة ما يميزها أمران هما: صدقها وعدم التكلف.

ينضاف اليهما انه لم يستطع ان ينتزع نفسه من مفاهيم للحب والحياة والمرأة تعلمها صغيراً وعاشت معه كبيراً ، ومن شبّ على شيء شاب عليه كما يقول مثلنا العربي البليغ.

رونيه كروفيل ١٩٠٠/١٩٣٥:

السوريالي المخدوع

عزيز الحاكم*

ساند الحركة السوريالية بقلبه وقلمه، وواظب على حضور كل اجتماعاتها وتظاهراتها، واطمأن الى راديكاليتها ونزوعها الثوري. ونادى بالجمع بين تحرير الذات وتحرير المجتمع، بين الشعر والسياسة. وعندما خذله عرابها الفظ فتح أنبوب الغاز عن آخره ليستنشق عبير الموت بطواعية مروعة.

معاشرة الأوباش بأناقة فائقة

في الثامن عشر من يونيو ١٩٣٥ وضع الكاتب رونيه كروفيل Rene Crevel حدا لحياته في شقته بشارع نيكولو في باريس. وهو في ذروة الشباب. وقد عثر بجوار جثته على ورقة كتبت عليها عبارة: «المرجو احراق جثماني.. يا له من اشمئزاز» وبعد انتحاره اكد بعض معارفه انه كان يشكو من مرض عضال. لكن إليزه ومارسيل جواندو، وهما من أقرب الأصدقاء اليه، يريان بأن المسؤولين الحقيقيين عن موته هم السورياليون، وتحديدا الشاعر اندريه بروتون. كتب جواندو في صحيفة الفيجارو: «لا شيء يشبه الجريمة مثل الانتحار» مستشهدا ببعض الكلمات التي أسر له بها كروفيل: «ان بروتون هو إلهي(...) وعندما سأفقد الثقة في كل شيء، في نفسي وفي كل الناس، فاني سأؤمن ببروتون. واذا ما خيب بروتون آمالي فإنني سأنتحر». ويوضح مقال جواندو طبيعة العلاقة التي كانت قائمة بين الرجلين في غمرة المعارك التي خاضاها معا باسم السوريالية، لقد كان بروتون هو عراب الحركة، لكن من يكون كروفيل؟

بعض الاحتفائيين الذين كانوا يترددون على باريس الجنونية في العشرينيات يعتبرونه واحدا منهم. وهذا صحيح الى أبعد حد. ذلك أن الشاب ذو الوجه النضر، بأناقته الدائمة وظرافته وغبطته الصافيتين، كان من الضيوف المواظبين على حضور الحفلات الراقصة والسهرات الراقية. وهو نفسه ذلك الغندور المنهمك في اعداد الكوكتيلات، في كتاب (القدمان في الصحن) الذي وضع مقدمته الشاعر (ازراباوند) وصدر عن منشورات Pauvert سنة ١٩٧٤. يكتب كروفيل: «على جبينه تتدلى خصلة شعر شقراء. يرتدي ربطة عنق وردية باهتة، وبدلة زمردية من الحرير الجرسي، وينتعل خفين من الجلد البنفسجي...» ويمثل هذا الهندام الغندوري كان الكاتب يتردد على بعض الصالونات والمقاهي المسايرة لذوق العصر، ولا يخشى معاشرة الأوباش في حفلات الزنوج الراقصة او بعض الحانات الحقيرة. وكانت حياته العاطفية مشوبة باضطراب كبير ومغامراته الجنسية تفوق الحصر. كما كان يتسلى، على غرار جان كوكتو، باستفزاز الفئات البورجوازية. ومما ساعد على تأجج انفعالاته

* شاعر وكاتب من المغرب

كونه بدأ يكتب وهو في سن المراهقة، وانخرط في الحركة السوريالية منذ نشأتها، وأخذ يحضر الاجتماعات التي كان يعقدها أندريه بروتون مع رفاق السلاح. وكان شديد الاعجاب ببروتون. وهو الوحيد من بين السورياليين الذي ظل وفيا له، رغم كل الأزمات والانشقاقات وعملية الطرد التي مزقت الحركة، وكان بروتون هو الآخر يضع فيه كامل الثقة. ولو أنه كان ينفر من بعض تصرفات كروفيل. وفضلا عن ذلك كان تصورهما للكتابة مختلفا. فمن المعروف عن بروتون انه كان يكره الرواية، وكانت المواربات التخييلية التي يوظفها كروفيل في معظم كتاباته تزعجه وتنفره.

الربان والعاصفة

لكن من أين ينبع هذا التواطؤ التام بين الكاتبين؟ لقد كان بروتون بالنسبة لكروفيل هو المرشد الحقيقي. ولم تكن الخلافات العابرة لتؤثر على هذه الصورة. وكان بروتون من جانبه مفتونا بسحر كروفيل ومواهبه، ومعجبا أشد ما يكون الاعجاب بقدرته الدائمة على الغضب، فقد كانت روحه ثائرة، وعذابه النفسي من القوة بحيث لا يمكن تلطيفه. وكان توتره وسخطه على المجتمع وسعيه الدؤوب الى المطلق، من السمات التي تشكل في رأي بروتون مصدرا لا ينضب للطاقة الخلاقة.

ولذلك يعتبره خير مجسد للسوريالية. ويدرجه ضمن لائحة «الشداد» في بيانه السوريالي لانه «ابان عن سلطة سوريالية مطلقة».

كتب بروتون في المجلة البلجيكية «وثائق ٣٤» مقالا في الموضوع جاء فيه: «ما هي السوريالية؟» انها السفينة التي يقودها رونيه كروفيل، في أوج العاصفة، وعيناه مغمضتان».

هذه الراديكالية يتقاسمها كل من بروتون، وكروفيل في مضمار الأدب، وفي السياسة أيضا، كلاهما يعتبران ان تحرير الذات يتساوى مع تحرير المجتمع. ولذلك كانا مستعدين لخوض النضال والالتحاق بمعسكر الثوريين. لكن هل ينبغي لتحقيق هذه الغاية الانخراط في الحزب الشيوعي؟ حول هذه المسألة سيحتدم الجدل في الوسط السوريالي. وسيتبنى بروتون موقفا أوسط يقضي بخوض النضال الى جانب الشيوعيين، مع الحفاظ على استقلالية تامة في مجال الابداع الفني. غير ان هذا الموقف المركب سيصطدم على مستوى التطبيق بصعوبات شتى، ويشعر بروتون بإرهاق شديد. ولم يؤازره في محنته إلا رونيه كروفيل الذي كان يرى ان حرية الكاتب ورسالة الثوري مقدستان. لكن اقتناعه هذا كان مزاجيا ولم يكن قائما على اختيار ايديولوجي واضح. وهذا أمر طبيعي بالنسبة لكاتب متحمس وانفعالي، يتجاوزه تطرفه السياسي. وقد يأتي عليه يوم يخترق فيه الحدود المرسومة من طرف بروتون. آنذاك سيتم الطلاق المحتم. وهذا ما لن يطيقه كروفيل، نظرا لهشاشته وجمعه ما بين شمائل كثيرة، فهو شاعر طليعي ومجادل لا يقهر ومناضل ثوري وكائن مرح مقبل على مسرات الحياة بدون شرط ولا قيد، كما ان حالته الصحية لم تكن تبعث على الارتياح. فقد كان مهددا بالموت في كل لحظة. وكان من حين لآخر يختفي عن الانظار لشهور عديدة. وتنقطع أخباره إلا عن بعض الأصدقاء المقربين الذين كان يوافيهم من مصحة ببطاقات صغيرة. وفي سنة ١٩٢٥ تم تشخيص دائه ليكتشف انه مصاب بالسل. وبعد اربع سنوات على ذلك اقتطع الأطباء بعض اضلاعه كي يتاح له التنفس بالرئة اليمنى. فأحس ببعض الراحة. ولم يمض سوى وقت قصير حتى عاودته الآلام وتضاءل أمله في الشفاء، فلم يجد بدا من أن يضع حدا لعشر سنوات من العذاب. وقد اختزل صديقه الرسام السوريالي سلفادور دالي هذه المعاناة في المقدمة التي وضعها لكتاب رونيه كروفيل (الموت الصعب) Pauvert 1974 حين قال: «لا أحد مثل صديقنا (Rene Crevel)» تصدع Creve وولد من جديد Rene وفي هذا اشارة واضحة الى ارتباط موحيات الاسم بقدر المسمى.

جلسات استحضار الأرواح

لم يكن رونيه كروفيل يتساهل مع احد. كانت له قدرة فائقة على الرفض وكانت معاداته للواقع مثار استغراب. والعلة في ذلك انه عاش طفولة شقية ظل طوال حياته يسعى الى التخلص منها. كان الماضي في اعتباره كابوسا يستأهل النسيان. يقول في كتابه (جسدي وأنا): «الذاكرة عدوة» ولم يكن له مستقبل. ومخافة ان تعصف به الوحدة بعد ان خانه الدهر، صار يبحث عن أب، لأن أباه الحقيقي انتحر وهو بعد طفل، وعن مثل أعلى. وكان يظن انه سيجد مبتغاه في السوريالية التي لم تكن لديه مجرد تجربة أدبية، بل أسلوب حياة. وهذا ما أدركه بروتون في حينه. كما لو أن السوريالية كانت تنتظر مقدم كروفيل كي تحقق وجودها الفعلي. لأنه كان يعرف متى ينبغي الإمساك باللحظة الشعرية وتكثيفها في ذروة الترقب القلق. وكانت له صداقات كثيرة، في الثانوية وخلال أدائه الخدمة العسكرية، حيث كان يقاسمه نفس المرقد مارسيل أرلان، وروجيه فيتراك، وجورج لامبور، وماكس موريز، وفرنسوا بارون الذي أصدر برفقته مجلة (مغامرة). ويوم الرابع عشر من ابريل ١٩٢٢ ذهبا معا الى لقاء دعت اليه حركة دادا في كنيسة سان جوليان لوبرفر. وحضره تريزتان تزارا وفيليب سوبو ولوي اراجون. وكان من بين الحاضرين اندريه بروتون بقامته الفارعة التي تلقي بظلالها على الآخرين، وشعره الطويل، يضع على عينيه نظارة أحادية الزجاجة ويقف تحت المطر في هدوء رصين. وكان أراغون يستقبل الشباب بكل لطافة وينصت إليهم ويقدم لهم بعض النصائح بخصوص مجلة (مغامرة). وكان هذا اللقاء يندرج ضمن استراتيجية جديدة اعتمدتها الحركة الدادائية، وتتمثل في تعويض الاجتماعات الأدبية السرية بزيارات مستفزة للأماكن العمومية والقاء الخطب أمام المارة.

وبعد بضعة أشهر على ذلك كان كروفيل من المؤسسين لتجربة من أهم التجارب التي أرست دعائم السوريالية. يتعلق الأمر بجلسات استحضار الأرواح التي كان بروتون يعقدها في منزله (٤٢ شارع فونطين). بدأ ذلك حين أكدت احدى العرافات لكروفيل انه يتوفر على ملكات الوسيط الروحي، فاقترح على بروتون القيام بالتجربة. وتم أول اجتماع يوم ٢٥ سبتمبر في التاسعة ليلا من نفس السنة، بحضور «روبير دينو» و«ماكس موريز». حيث أطفئت الأضواء ووضع الجميع أيديهم فوق الطاولة على شكل سلسلة. وسرعان ما استغرق كروفيل في النوم وجعل يحكي بصوت عال قصة امرأة تغتال زوجها.. ثم تكرر نفس الامر مع بول ايلوار وماكس ارنست، وباقي المشاركين. وكانت التجربة مربكة ومرعبة، قال عنها بروتون في كتابه (التيهان): «بعد مضي عشرة أيام أصيب أكثرنا سأما وأشدنا يقينا بالدهشة والخوف، وأقروا بما حدث، وظلوا مضطربين أمام هذه الخوارق».

ولم تكن الغاية من هذه الجلسات محاورة الموتى كما يحدث في جلسات استحضار الارواح العادية، بل الدخول في أحوال غير طبيعية وتحرير اللاشعور كي يفصح عن مكنوناته. وقد أبان كروفيل في هذه اللعبة عن كفاءات خاصة. فما ان تخف يقظته حتى تنتابه الرعدة ويصرخ بقصص غريبة يعبر فيها عن كرهه للنساء واحباطاته الجنسية. وخلالها يرى نفسه ينسحق تحت عيون النساء. وكان حديثه غالبا ما يشفع بالحشرجات والتأوهات والأغاني والتعازيم. إلا أن بروتون كان يتدخل كلما اشتد التوتر وتجاوزت اللعبة الحدود المتوقعة. بل انه كان مضطرا، ذات مساء، الى إيقاظ المشاركين الذين انساقوا وراء كروفيل وهم يحاولون شنق أنفسهم بحبال ربطت بمشجب المعاطف. وكانت مثل هذه الحالات هي الحد الفاصل الذي لا يريد بروتون تجاوزه. وكان بوصفه راعي هذه الأمسيات يحسم الأمر ويوقف اللعبة، خوفا من أن يتورط الجميع في ما لا تحمد عقباه. أما كروفيل فقد كان يستاء من توقف اللعبة عند هذا الحد، وكان في بعض الأحيان يتصنع الحالة كي يزرع الحيوية في الأمسية، كلما بدا له ان اشتداد الأحوال مهدد بالزوال.

ظل رونيه كروفيل يساند الحركة السوريالية ويدافع عنها بكل ما أوتي من قوة. حيث أوقف قلمه على التعريف بها وتوضيح مقاصدها. وكان مواظبا على حضور كل الاجتماعات والتظاهرات التي تنظمها، مطمئنا في ذلك الى راديكاليتها ونزوعها الى إشعال فتيل الثورة. وهذا ما ساعده على التخلص من كل ما هو سطحي في حياته والانخراط في أدهى المجازفات، إذ نادى بفلسفة تمجد الجهل والغباوة واللامعنى، راميا بذلك الى مقاومة الجنون الحقيقي الذي يحف ببني البشر، ويتهدده في كيانه الشخصي. ولذلك كانت كل مبادرة جديدة يطلقها السورياليون بمثابة امتحان لمدى صدقه وتفانيه في خدمة الحركة. والشاهد على ذلك ان مجلة (الثورة السوريالية) حين أجرت تحقيقا حول الانتحار، سألت كروفيل: هل تعتقد ان الانتحار هو الحل؟ فأجاب بدون تردد: بالطبع.

ومما لا يدع مجالا للشك في ميله الدائم الى وضع حد لحياته بنفسه تلك التصريحات التي كان يدلي بها من المحطة الإذاعية السوريالية التي كان يشرف على تنشيطها الكاتب انطوان ارطو. وقد كان الاثنان معا كائنين ممزقين يمتدحان الثورة. وكان مفهوم «الثورة» الذي عمدت به مجلة السورياليين في صلب النقاشات الدائرة داخل الحركة، ومن الأسباب التي عملت على زرع الشقاق في صفوفها، وكان كروفيل من أبرز المنافحين عن التصور الداعي الى جعل السوريالية ثورة شخصية واجتماعية وشعرية وسياسية.

وفي عام ١٩٣٥ حول تصوره هذا الى ممارسة وانخرط في بعض المنظمات الانسانية، واستضاف بعض اللاجئين الألمان الهاربين من الجحيم النازي.

وكان لهذا التصور المسيس أثر كبير على كتاباته. ففي روايته (القدمان في الصحن) يتحول الهزل الباروكي الى نقد لاذع للاكليروس وللرأسمالية. وعلى هذا النحو اكتسحت السياسة رؤيته للعالم وفهمه للأدب. وبدا له من الضرورة بمكان التحالف مع الشيوعيين ضد الفاشية، وايلاء هذا التحالف أسبقية مطلقة. وهذا ما لم يكن بروتون يشاطره فيه الرأي. مما دفع بكروفيل الى ابداء استيائه من تحفظات عراب السوريالية. وكان هذا مبتدى القطيعة بين الرجلين. وفي يونيو ١٩٣٥ تجدد الأمل في اعادة فتح الحوار بين بروتون والشيوعيين حين كان كروفيل على اتصال مع احدى الجمعيات الموالية للشيوعية، وكانت الاستعدادات جارية لعقد مؤتمر دولي للكتّاب من أجل الإعلان عن موقف موحد من الفاشية. وطلب السورياليون المشاركة في المؤتمر وتم قبولهم. لكن حدثا طارئا سيقلب الوضع رأسا على عقب. فقد التقى بروتون مع الكاتب ايليا اهرنبورغ، ذات مساء في إحدى الحدائق، وكان هذا الاخير قد نشر كتابا اعتبر فيه السورياليين مجموعة من الكسلاء والمستمنين. وبعد دردشة حامية اشتد غضب بروتون فصفع اهرنبورغ وكان يجهل حسب ما صرح به فيما بعد- بأن المصفوع عضو في الوفد السوفييتي المشارك في المؤتمر. لكن السوفييت لم يغفروا له هذا التصرف. ورغم المفاوضات التي اجريت بحضور كروفيل، من اجل تدارك ما وقع، لم يتمكن بروتون من المشاركة في المؤتمر.

وكانت تلك بداية النهاية. اذ تزعزعت ثقة كروفيل في بروتون. ولم يستطع رؤية مثاله الاعلى يهان أمام الملأ ويجبر على الصمت. لأنه كان يرى في فرض الرقابة على بروتون حظرا للسوريالية في الأساس. وكانت صدمته قوية. وبعد انفضاض الجمع رافقه كل من تزارا وكاسو واراغون في سيارة أجرة. غير انه التمس منهم النزول في ساحة لاكونكورد الباريسية كي يعود راجلا الى بيته.

وفي الغد عثر عليه طريح الأرض في حمامه المنزلي وأنبوب الغاز مفتوح عما فيه. وفي ظهيرة نفس اليوم لفظ أنفاسه الأخيرة. وكان حسب بعض الشهود الذين عاشروه في أواخر أيامه متقززا وغارقا في اليأس، لتفاقم مرضه وتنامي خيبته، ولذلك اختار الانتحار في نفس المساء الذي أحس فيه بأن رمزه المزيف اندريه بروتون- هو الآخر- قد تخلى عنه..

لغز التبغ والخدر في المومياوات المصرية:

محاولة لقراءة موضوعية

ناصر سعيد الجهوري★

مع ظهور علم دراسة الآثار المصرية بدأ الاهتمام بدراسة المومياوات التي لاشك في أنها لفتت انتباه واهتمام الرحالة الأوروبيين الأوائل في الفترة التي عرفوا فيها طريقهم إلى مصر. ومنذ مطلع القرن السابع عشر الميلادي، قام هؤلاء الرحالة والهواة بإحضار العديد من الآثار المصرية ومنها المومياوات ووضعها في قاعات عرض خاصة بهم أو في المتاحف العامة، فقد وصلت توابيت المومياوات بكافة محتوياتها إلى المتاحف. وقد بدأت دراسة المومياوات منذ وقت مبكر وكانت هدفا للأبحاث العلمية. وبما أن المتاحف- خصوصا تلك الكبيرة- تضم معامل ومختبرات مجهزة بأحدث الأجهزة والمعدات فإن ذلك أهلها وساعدها على استخدام الطرق العلمية الدقيقة في عمليات فحص هذا المومياوات.

يتناول هذا البحث الحديث لغز الاكتشاف الذي حير الكثير من العلماء والباحثين في مختلف المجالات خصوصا علماء الآثار والتاريخ والطب الجنائي والأنثروبولوجيا. هذا اللغز يمكن أن نطلق عليه اصطلاحا «لغز التبغ والخدر في المومياوات المصرية». إن الهدف الأساسي لهذا البحث هو محاولة استعراض كل ما ورد حول اكتشاف الكوكايين والنيكوتين في المومياوات المصرية وذلك لفهم واستبيان حيثيات وأبعاد الموضوع بعيدا عن الكتابات التي تعطي هذا النوع من الموضوعات قدرا من الإثارة والمبالغة للفت انتباه القارئ. من هنا فإن هذا البحث هو محاولة لقراءة موضوعية لهذا الموضوع عن طريق عرض كل الحقائق والآراء بعيدا عن الإثارة. سيحاول البحث توضيح بدايات الاكتشاف وأهم ردود الأفعال والانتقادات والتفسيرات المختلفة لهذا الاكتشاف ومن ثم محاولة لقراءة صحيحة لهذه الانتقادات والتفسيرات خصوصا التساؤلات التي يمكن أن تتبادر إلى أذهان كل من المتخصصين في الآثار والتاريخ والطب الجنائي والانثروبولوجيا والكيمياء وعلماء النبات وغيرهم.

قبل سنوات قليلة أثار تحليل البقايا المحنطة لجثة حنوت تاوي Henut-Tawy أو (سيدة الأرضين) في ميونيخ بألمانيا الجدل، حيث تم اكتشاف كوكايين ونيكوتين كجزء من برنامج متحف في ميونيخ لصيانة ودراسة المواد الموجودة بالمتحف. إن فرضية احتواء المومياوات على كوكايين أو نيكوتين كانت مدهشة ومفاجأة، فمصر القديمة كانت بعيدة عن مكان عرف سكانه بامتلاكهم الماريجوانا (Marijuana) واليبروح أو اللفّاح (Mandrake) والأفيون (Opium).(١) كما أن أوراق التبغ والكوكا لم تكن معروفة خارج الأمريكتين، لذلك فإنه لا يمكن تصور وجودها في مصر قبل اكتشاف كريستوفر كولومبوس Christopher-Columbus للعالم الجديد

★ أكاديمي أركيولوجي من سلطنة عُمان

بآلاف السنين، ومن المعروف أن مادتي الكوكايين والنكوتين محصورتان فقط على نباتات أمريكية: الكوكايين من نبتة تعرف بـ«Erythroxylon-Coca»، في حين أن النكوتين من نبتة تعرف بـ«Nicotiana-Tobacum».(٢) الافتراض بأن مثل هذه المواد ربما وصلت بالصدفة خلال طريقها إلى مصر قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين بدا أمرا غير قابل للتصديق أو التخيل من قبل العديد من العلماء خصوصا علماء التاريخ.

لعله من المفيد قبل الدخول في تفاصيل اكتشاف الكوكايين والنيكوتين في المومياوات المصرية الإشارة إلى أنه لا يوجد نص مصري واحد يقدم لنا وصفا لعمليات التحنيط، وعندنا على الأكثر نصوص خاصة بالشعيرة المتعلقة بلف الجثمان باللفائف. ويظل هيرودوت أفضل مصادرنا وأقربها إلى الحقيقة حيث زار مصر في منتصف القرن الخامس ق.م وترك لنا وصفا دقيقا لما كان يحدث في عصره(٣). وتقدم لنا زخارف مقبرة «ثوي» في طيبة والتي ترجع إلى الأسرة ١٩ وصفا جيدا لمختلف عمليات إعداد المومياء، فهي تصور لنا مشهد مرحلة من مراحل لف الجثمان باللفائف ومشهدا آخر للمحنطين وهم يقومون بطلاء المومياء بمادة موجودة فيها تشبه القدور وفي مشهد ثالث الحرفيون وقد انكبوا على صناعة تابوت(٤).

١- بداية الاكتشاف:

بداية اكتشاف التبغ داخل المومياوات كانت في عام ١٩٧٦م(٥)عند وصول مومياء الفرعون رمسيس الثاني إلى مطار في باريس، حيث وجد الجسد بحالة تحلل سيئة مما استدعى مجموعة من العلماء إلى العمل على ترميم هذا الضرر. تم العثور أثناء عملية الترميم على بعض من فتات وكسر لنبّاتات وذلك في قطع من تركيبة اللفائف التي كانت تلف الجسد، وبعد تحليل هذه الكسر تبين أنها بلورات وشعيرات صغيرة جدا من التبغ، إلا أن نتائج هذا الاكتشاف تم تجاهلها.

بعد ستة عشر عاما وعن طريق الصدفة أيضا، قامت الدكتورة ستفلا بالابانوفا Stevla Palabanova الاختصاصية بعلم السموم في معهد الطب الجنائي في يو.أي.أم (UIM) بألمانيا(٦)، باختبار وفحص المومياوات المصرية في متحف في ميونيخ، حيث قامت بأخذ عينات من شعر وعظام ونسيج رقيق من مومياوات المتحف وسحقها ومن ثم إذابتها لعمل محلول من خلال نظام يقوم باستخدام أجسام مضادة تكشف عن وجود المواد المخدرة وغيرها(٧) بعد ذلك عرضّت هذه العينات للفحص بطريقة تحليل البروتين(Radioimmunoassay-RIA) التي بواسطتها يمكن تحديد جزيئات البروتين الباقية في أحافير منذ آلاف بل ملايين السنين، وطريقة:

(Gas-Chromatography/mass-Spectrometry- GC/MS) ، التي تحدد بدقة المواد عن طريق ثقل جزيئاتها وتكشف المواد الكيميائية في العينات المعرضة للفحص خصوصا بقايا النباتات كالبروتينات والمركبات الدهنية. أظهرت النتائج وجود الكوكايين والنيكوتين في ذلك المحلول المذاب، وقد أرخت هذه المومياوات فيما بين ١٠٧٠ ق.م إلى ٣٩٥ق.م. كانت بالابانوفا على يقين بأنه لا بد وأن يكون هناك خطأ في هذا التحليل لذلك قامت بإجراء اختبارات أخرى عن طريق إرسال عينات جديدة إلى ثلاثة معامل أخرى، إلا أن النتائج كانت مشابهة وأكدت وجود تلك المواد (٨). قامت بالابانوفا بعد ذلك بنشر ورقة عمل عن هذه النتائج المدهشة. وأحرزت هذه النتائج العديد من ردود الفعل.

من ضمن العلماء الذين رفعوا شعار التحدي لهذا الاكتشاف الدكتورة روسيل ديفيد(٩) Rosalie David، المسؤولة عن قسم الآثار المصرية في متحف مانشستر. اعتقدت روسيل بأنه شيء لا يمكن تخيله نهائيا، لذلك قامت بإرسال بعض العينات من المومياوات الموجودة لديها إلى معامل لاختبارها وفحصها. كانت روسيل تعمل على إضعاف نتائج بالابانوفا بطريقتين، الأولى تعتمد على أساس أن اختبارات بالابانوفا كانت معرضة للشبهة، والثانية كانت قائمة على أساس أن المومياوات المعرضة للاختبار لم تكن قديمة بالفعل. لتأكيد نظريتها هذه سافرت روسيل إلى ميونيخ لترى المومياوات السبعة المفحوصة من قبل بالابانوفا بنفسها. في داخل المتحف مرت على التابوت الحجري لحنوت تاوي Henut-Tawi، بالإضافة إلى توابيت أخرى ووجدتها جميعها فارغة(١٠). بعد مباشرة البحث والفحص لمدة أيام في توثيق ودراسة ما يتعلق بالكوكايين في المومياوات أعلنت روسيل أنه من المؤكد بأن المومياوات أصيلة، وعندما عادت إلى مانشستر وجدت أن المومياوات في متحفها تحتوي على آثار للتبغ مما زاد من دهشتها (١١).

لقد تم إثبات صحة نتائج بالابانوفا عن طريق نتائج اختبارات روسيل لمومياوات من متحف مانشستر، وعلى الرغم من ذلك فإن بالابانوفا كانت متحمسة أكثر للموضوع لذلك طلبت عينات إضافية لبقايا من المومياوات محفوظة طبيعيا (١٢). قامت بالابانوفا بفحص أنسجة من ١٣٤ جثة

من مقبرة تم الكشف عنها في السودان التي كانت جزءا من الإمبراطورية المصرية قديما. ثلث هذه الجثث المفحوصة أكدت وجود نيكوتين وكوكايين، وقد أرخت هذه الجثث إلى قرون عديدة قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين (١٣).

كانت بالابانوفا في حيرة من وجود الكوكايين في أفريقيا، إلا أنها أيقنت أن هناك احتمالية لوجود طريقة ما تفسر وجود النكوتين، فبالإضافة إلى العينات التي فحصتها من مصر والسودان قامت باختبار عينات من جثث أخرى من الصين وألمانيا وأستراليا يتراوح تاريخها ما بين ٣٧٠٠ ق.م إلى ١١٠٠ق.م. وقد أشارت نتيجة فحص ٣٠٠٠ عينة إلى الوجود المطلق- من وجهة نظرها اعتمادا على هذه النتائج- لنبات التبغ في أوروبا وأفريقيا فترة طويلة قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين، لذلك افترضت بالابانوفا بأن عينات غير معروفة من التبغ نمت في أوروبا وأفريقيا وآسيا منذ آلاف السنين (١٤) ، إلا أن الجميع يعلم أن التبغ وجد في العالم الجديد لذلك رجحت أنه يمكن الوصول إلى لغز وجود الكوكايين والنيكوتين في المومياوات المصرية عن طريق النباتات القديمة في أفريقيا، فربما كانت هناك نباتات مخدرة استخدمها المصريون القدماء، إلا أنها اختفت مع زوال ثقافتهم وحضارتهم، حيث تشير المخطوطات الهيروغليفية إلى أن بذور اللوتس استخدمت كمنبهات من قبل المصريين القدماء (١٥).

٢- ردود الفعل:

إن النتائج الجديدة لاكتشاف الكوكايين والنيكوتين في المومياوات المصرية بواسطة بالابانوفا وآخرين تم انتقادها من العديد من العلماء والباحثين. كان النقد الأكبر هو أن الكوكايين والنكوتين لا يمكن أن يكونا استخدما في مصر قبل اكتشاف كولومبوس للعالم الجديد، وأنه لم تكن هناك رحلات بحرية معروفة فيما وراء المحيط الأطلسي قبل ذلك.

يعتقد صامويل ويلز(١٦) Samuel Wells أنه من الصائب القول أن النتائج التي تشير إلى وجود المخدر في العالم القديم قد تكون في الواقع طبيعية، فاستخدام المنبهات كان معروفا في مصر القديمة، وقد أشارت المخطوطات الهيروغليفية إلى أن بذور الخشخاش وأزهار اللوتس استخدمت كمنبهات.

يسعى جون هنري(١٧) John-Henry، ليبرهن أن هناك تلوثا أدى لوجود المواد المخدرة في المومياوات. كما يرجح إمكانية الخداع، فليس هناك من يمكنه أن يعتقد بوجود الكوكايين في مومياوات مصرية. يؤكد هنري نقاشه بأن اختبار الشعر بالإشعاع Hair Shaft Test، يتطلب إضافة مواد كيميائية لإنجاز التحليل، وعليه يمكن أن يفسر وجود المخدر في الجثة المعرضة للفحص بواسطة هذا الاختبار.

تزعم الدكتورة روسيل ديفيد (١٨) ، بأن هناك فكرتين يمكن أن يأتيا إلى العقل، الأولى أنه ربما يكون هناك شيء ما في الاختبارات يمكن أن يعطي نتائج خاطئة، في حين أن الفكرة الأخرى هي أن المومياوات التي تم فحصها لم تكن فعلا قديمة.

تشير روسيل إلى أنه في الفترات الفكتورية Victorian Times ، كان التجار يقومون بتحنيط جثث أموات مصريين حديثة للمتاجرة بها على أساس أنها معثورات قديمة، أو أنهم ربما يشترون فقط بعض الأطراف أو الأجزاء الأخرى المحنطة من الجثث ومن ثم يقومون بالمتاجرة بها على أساس أنها قديمة.

ومن ناحية أخرى يدعي الدكتور ساندي كناب Sandy-Knapp(١٩) أن العثور على كوكايين في المومياوات المصرية لا يمكن تخيله، وهناك دائما فرصة أن يكون هناك نوع للنباتات كان موجودا في أفريقيا قبل كولومبوس. ويشير إلى أن هناك شيئا ما خطأ إلا أنه من وجهة نظر إحيائية لا يمكن تفسيره. يعتقد ساندي أن النبات من مومياء رمسيس من المتوقع ان يكون نوعاً آخر من أنواع فصيلة التبغ كنبات البنج،(Henbane) واليبروح أو اللفّاح (Mandrake)، والبلادونة (Belladonna)، التي كان من المعروف وجودها في مصر القديمة.

يقدم بجورن Bjorn عام ١٩٩٣م(٢٠) نقداً آخر، حيث تساءل فيما إذا كان النيكوتين ربما انتقل إلى المومياوات من دخان سيجارة العاملين في المتاحف التي تركت وحفظت فيها المومياوات. كما يقدم شافر(٢١) نقدا آخر مهم هو أن بالابانوفا وآخرين ربما كانوا ضحايا لمومياوات مزيفة وغير أصيلة أي أنها ليست قديمة. حيث راجت صناعة المومياوات المزيفة في القرن التاسع عشر لتلبية الطلب المتزايد عليها من قبل هواة جمع المومياوات وأجزائها.

النقد الأكثر شيوعا هو أن المواد المخدرة التي تم العثور عليها ربما وجدت نتيجة لعمليات كيميائية معينة مثل hecrochemical و hecrobiochemical يعتقد ويلز (٢٢) بأن هناك تفسيرا واحدا هو أن الكهنة المصريين استخدموا مادة Trapine-alkaloid التي تحتوي على نباتات خلال عملية التحنيط. هذه النباتات ربما تحتوي على مواد مخدرة.

أولا: الانتقادات الموجهة للاكتشاف:

أ- التلوث وتقنيات التحليل:

التقنيات التي استخدمت لاختبار وفحص وجود المخدر في

سبع مومياوات كما أشرنا اعتبر دليلا لاشك فيه لوجود المخدر في الجثث المعرضة للاختبار. احتوت العينات المأخوذة من هذه المومياوات على شعر وجلد وعضلات أخذت من الرأس وجوف الجسد، بالإضافة إلى أنسجة عظمية من الجمجمة(٢٣). كل العينات سحقت وأذيبت بعد ذلك في محلول NaC1 ومن ثم تم استخلاص نسبة مما طفا في السائل المذاب باستخدام الكلوروفورم، وفي مرحلة لاحقة تم قياس العينات بواسطة تقنيات(RIA) و(GC/MS)(٢٤) التي أشرنا إليها سابقا.

استخدمت العملية السابقة لتوضيح ما اعتبره ماك فيليبس McPhilips عام ١٩٩٨م(٢٥) كدليل غير مشكوك فيه لتأكيد نتائج سوء استعمال المادة في عينة الشعر. من التقنيات التي استخدمت لتأكيد وجود المخدر هو تحليل الشعر عن طريق الإشعاع وهي تقنية دقيقة جدا استخدمت أكثر بشكل عام في هذا النوع من عمليات الفصل واكتشاف المواد الدقيقة التي تحتوي عليها خصلات الشعر. الأخطاء المحتملة في هذه التقنية قليلة والتي يمكن أن توجد في بعض حالات تحديد المعادن، إلا أن قدرتها على تحديد المواد المخدرة مثل الكوكايين والنيكوتين والحشيش مسألة بسيطة ودقيقة للغاية.

هناك خطآن محتملان في اختبار وجود الكوكايين والنيكوتين في الشعر هما الخطأ الإيجابي الذي يتسبب عن طريق التلوث البيئي، والخطأ السلبي حيث يمكن أن تكون المركبات الفعلية قد فقدت نتيجة لمعالجة أو عملية إضافة معينة كصبغ الشعر على سبيل المثال. هناك تقنية شرعية محددة يمكن أن تعلن عدم وجود تلوث، هذه التقنية-كما أشرنا- هي تقنية اختبار الشعر عن طريق الإشعاع، والتي عن طريقها تم العثور على مادة الزرنيخ في شعر نابليون بونابرت Napoleon Bonaparte، واللودانيوم في شعر الشاعر كيتس Keats(٢٦).

إن الكشف عن مواد مخدرة في الشعر البشري هو محاولة حديثة تماما. تم التعرف على عدد قليل جدا من المركبات خلال الثمانينيات من القرن الماضي، ولكن حتى عام ١٩٩٠ لم يكن فصل المخدر بواسطة تحليل الشعر مقبولاً، والذي استخدم كعينة بديلة لعينات البول(٢٧). النقد القائم على أساس أنه لا توجد حالات معروفة لكوكايين أو نيكوتين أو حشيش تم العثور عليه في الشعر البشري يجب أن يفسر بشكل واضح، حيث لم يتم ملاحظة أي من هذه المركبات في بقايا الشعر البشري لأن العملية لم تكن قد طورت أو اكتشفت بشكل كامل بعد، كما أن التطبيق في حد ذاته لم يكن مأخوذا في الاعتبار حتى الفترات الحديثة نسبيا(٢٨). عثر كارتول Cartwell وآخرون عام ١٩٩١م(٢٩) عن طريق استخدام طريقة تحليل البروتين (Radioimmunoassay)، على أبضات كوكايين في شعر مومياء في جنوب أمريكا من فترة ما قبل اكتشاف كولومبوس. اثنتان من ثماني مومياوات تم تحليلها أثبتت وجود أبضات الكوكايين، وهما من وادي الكامارونس Camarones Valley، في شمالي تشيلي. وقد تم التأكد من نتائج كل العينات المفحوصة عن طريق معامل مختلفة باستخدام تقنية جي سي- ام أس GC-MS. الأدوات واللقى والمومياوات من وادي الكامارونس تعتبر سمة مميزة لحضارة الأنكا Inca Culture، فقد احتوت معتقدات الأنكا بالحياة بعد الموت على نظريات وأفكار تؤمن بأن الميت يجب أن يحفظ طبيعيا عن طريق وسائل التحنيط الاصطناعية التي هي الأسلوب المبكر لهذه الممارسة في العالم. هذه الطقوس الواضحة للميت تركز على المحافظة على الميت في شكل حيوي وطبيعي والعمليات التكنولوجية للتحنيط كلها استخدمت وانتهجت خلال تطور متوال بلغ ذروته خلال الألف الثالث ق.م، في الوقت الذي بدأ فيه المصريون القدماء باستخدام عملية التحنيط لنفس الأغراض(٣٠).

منذ الدراسة المبدئية لبالابانوفا وزملائها العلماء فإن الكثير من الدراسات كشفت النقاب عن وجود كوكايين ونيكوتين وحشيش في مومياوات مصرية مؤكدة النتائج الأصلية لدراستها، فعلى سبيل المثال صادف نيرليش Nerlich، وآخرين عام ١٩٩٥م (٣١) - في دراسة تقييم للنسيج الباثولوجي لمومياء مصرية من حوالي ٩٥٠ ق.م- هذه المركبات في العديد من أجزاء المومياء. فمن خلال استخدام طرق تحليل البروتين (Radioimmunoassay) وجي.اس.ام.أس (GSMS)، استطاعوا أن يحددوا ويعثروا على كميات كبيرة من النيكوتين والكوكايين في معدة المومياء، في حين أنهم وجدوا بقايا حشيش في الرئتين. نتائج أخرى مشابهة جاءت من خلال دراسة لبارشي Parsche ونيرليش Nerlich عام ١٩٩٥م (٣٢) اللذين استخدما طرق البحث المناعي (Immunological) وطريقة تحديد المواد الكيميائية في بقايا النباتات عن طريق ثقل جزيئاتها (Chromatographic) .

كما أن الافتراض بوجود تلوث بالنيكوتين من دخان سيجارة تم نبذه عن طريق استخدام مذيبات أو أحماض.

يشير البروفيسور نصري اسكندر(٣٣) Nasri Iskander، القيم على المتحف المصري، بأن معظم علماء الآثار الذين يعملون في هذا المجال يدخنون أنابيب التبغ لذلك من المحتمل أن تكون بعض بقايا التبغ التي يدخنونها قد سقطت عن طريق الصدفة في المومياوات. إلا أن اختبار العديد من المومياوات من أماكن مختلفة أظهر وجود الكوكايين والنيكوتين مما يلغي هذه الاحتمالية الضعيفة.

ب- المومياوات المزيفة:

من الانتقادات التي وجهت إلى نتائج بالابانوفا هو احتمال كون المومياوات التي تم فحصها حديثة أو مزيفة، حيث راجت صناعة المومياوات الزائفة خلال القرن التاسع عشر الميلادي لتلبية الطلب المتزايد على هذا النوع من الأشياء. لذلك قامت الدكتورة روسيل ديفيد - (34) Rosalie David التي كذبت أيضا الاختبارات التي أقامتها هي نفسها على المومياوات- بفحصها مرة أخرى. كما أنها سافرت إلى ميونيخ لتقوم بتقييم ودراسة المومياوات التي فحصت بواسطة بالابانوفا. ولكن كما أشرنا سابقا فإنها لم تستطع الإطلاع عليها واختبارها لأنها لم تكن موجودة ومتوافرة للعرض والتصوير، لذلك لجأت روسيل إلى سجلات المتحف ووجدت بأن المومياوات كانت غير معروفة المصدر وبعضها كان ممثلا فقط بواسطة رؤوس مفصولة. ومن ثم فإن عدم قدرتها على اختبار المومياوات ربما أبقت على الاحتمالية أو الإمكانية بأنها مومياوات زائفة أو حديثة. إلا أن دراسة المواد والأدوات التي كانت موجودة مع المومياء كالتماثيل ورموز للآلهة، بالإضافة إلى أن التحنيط نفسه كان في حالة جيدة،كلها أكدت أن المومياء كانت قديمة. كما أن الرؤوس المفصولة ربما كانت غير قديمة أو مزيفة، إلا أن ذلك يفتقر إلى الدليل بما أن الجثث السليمة التي تم فحصها من قبل بالابانوفا كانت حقيقية بشكل واضح وجلي مما يبطل صحة الإدعاء بأنها مومياوات مزيفة.

ج- الرحلات البحرية إلى أمريكا قبل كولومبوس:

أحد أكثر الأسباب للخلافات الحديثة والجدل لنتائج بالابانوفا هو إنكار وجود العلاقات والاتصالات فيما وراء المحيط قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين، فهناك من علماء الآثار المصرية مثل جون باينس(٣٥) John Baines، من يشير إلى أن فكرة وصول المصريين إلى أمريكا منافية للعقل تماما. في حين أن هناك من يشير- مثل كيو Kehoe عام ١٩٩٨م (٣٦)- إلى أنه بعد منتصف القرن العشرين أي عالم آثار قلق ويحرص على المال أو المهنة يتجنب النظر إلى مسألة الاتصالات فيما وراء المحيط قبل كولومبوس. يبدو أن التسليم بوجود اتصالات وعلاقات فيما قبل اكتشاف كولومبوس للعالم الجديد تم تجاهلها أكاديميا. فخلال فترة التسعينيات تم نشر دوريتين تركزان على هذه الاتصالات (٣٧)، الأولى بعنوان: (Pre-Columbiana)، والتي حررت بواسطة البروفيسور ستيفان سي جت Steephen C. Jett في كاليفورنيا، والثانية بعنوان (Migration and Diffusion)، والتي حررت بواسطة البروفيسور كريستيان بيليك Christian Pellek في فينا. كما أن هناك ببليوغرافيا خاصة بهذه الاتصالات المبكرة وضعت بواسطة جون سورنسن John Sorenson عام ١٩٩٨(٣٨) ، وهي مثال جيد على أنواع الدليل التي تم الكشف عنها بواسطة الباحثين والمؤسسات الشرعية أو الجنائية. الببليوغرافيا نفسها هي تلخيص لمجلدين بهذه المنشورات والأبحاث وتتضمن عناوين مقالات مثل (The Worlds Oldest Ship)، التي تشير إلى دليل لسفينة من أمريكا من فترة ما قبل كولومبوس، والتي تم نشرها في (Archaeology)، ومقال بعنوان (Peruvian Fabrics)، الذي يشير إلى تشابهات قوية جدا بين البيرو وآسيا والتي تم نشرها في:

(Anthropological Papers of the American Museum of the Natural History)

ومثال آخر بعنوان (Robbing Native American Cultures) والذي يشير وجود اتصالات بين أفريقيا وقبائل الأوليميك في أمريكا الوسطى ونشرت في (Current Anthropology)، وغيرها الكثير من المقالات والبحوث التي تشير إلى وجود هذا النوع من الاتصالات، وبشكل عام يبدو الجدل لا يزال قائما حول مدى مصداقية أو تأكيد وجود اتصالات مع الأمريكتين قبل اكتشافها من قبل كولومبوس.

إذا كان الكوكايين المكتشف في المومياء لا يمكن تفسيره عن طريق التلوث أو أن المومياء مزيفة أو عن طريق نباتات مصرية تحتوي عليه، إذا ما هو التفسير الآخر المحتمل المتبقي؟ يبدو أن علاقات تجارية فيما وراء المحيط امتدت اتصالاتها على طول الطريق إلى الأمريكتين.

ثانيا- طبيعة الدليل على وجود تجارة فيما وراء المحيط:

إن نظرية وجود اتصال وعلاقة قديمة فيما وراء المحيط بين العالم القديم والجديد قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين- غير الفايكنغ- غير مقبولة في المجال الأكاديمي. يطلق البروفيسور جون باينس John Baines(٣٩) على نظرية وجود

علاقة تجارية فيما وراء المحيط بأنها منافية للعقل، ويدعم فرضيته بالإشارة إلى أنه لا يعلم أي عالم بالآثار المصرية أو عالم أنثروبولوجيا أو عالم آثار الذي يدعم جديا هذه النظرية لأنه ليس هناك أي معنى حقيقي لها مفهوم من قبل هؤلاء الباحثين والعلماء.

الدليل على وجود الكوكايين في المومياء المصرية يطرح التساؤل فيما إذا أوراق الكوكا تم استيرادها إلى مصر خلال اتصال وعلاقة تجارية فيما وراء المحيط مع الأمريكتين. فهل كان المصريون ملاحين يقومون برحلات بحرية فيما وراء المحيط للأمريكتين؟ يشير كولينز Collins(٤٠) بأن هناك دليلاً جلياً للوجود الأيبيري-الفينيقي Ibericphoenicians والقرطاجي Carthaginian والروماني Romans في الأمريكتين. نصال السيوف الأيبيرية Iberic ، والقوارير القرطاجية ضيقة العنق ذات عروتين ومصابيح الزيت من البحر الأبيض المتوسط وعملات رومانية ونقوش منحوتة تم اكتشافها جمعيا في إنجلترا الجديدة، وعلى الرغم من ذلك فإن الكثير من المقارنات الموجودة بين العمارة المصرية وفترة ما قبل كولومبوس والأدب والكتابة والدين يمكن ببساطة أن تكون طورت وتوسعت بشكل مستقل ومنفصل(٤١).

لآلاف السنين كان سكان الأندس Andes يمضغون أوراق الكوكا لاستخلاص الكوكايين مع خواصه المنبهة والمخدرة والشعور بالنشاط والخفة. وبما أن الكوكايين لا يوجد في أي من النباتات الأفريقية أو الآسيوية فإن بالابانوفا كانت محتارة تماما، إلا أنها اعتقدت أنه لابد أن تكون هناك فكرة محتملة تفسر ذلك. تدعي بالابانوفا بأن الهنود في أمريكا أيضا دخنوا التبغ ومضغوا أوراق الكوكا لمدة ألف عام وربما كانت هناك اتصالات تجارية طويلة فيما وراء المحيط قبل كولومبوس وأن نباتات الكوكا استوردت لمصر آنذاك(٤٢).

يذكر أندرو كولينز(٤٣) Andrew Collins، بأنه كانت هناك حركة باتجاه البحر الأبيض المتوسط بواسطة الأيبيريين- الفينيقيين Iberic-Phoenician والبحارة القرطاجيين Carthaginian-Seamen. هؤلاء الأقوام مارسوا التجارة مع الأمريكتين ربما بالاتفاق مع شعوب البربر من شمال غرب أفريقيا وذلك لمئات السنين قبل عصر بلاتو Platos-Age. هناك دليل واضح لهذه الحقيقة في روايات الرحلات البحرية الأطلسية المدونة بواسطة الكتاب الكلاسيكيين، وكذلك من خلال وجود التبغ والكوكايين في المومياء المصرية، ومن اكتشاف العديد من المواد الأثرية والنقوش الحجرية في الأمريكتين. كما أن اكتشاف حطام سفن رومانية على سواحل البرازيل والهندوراس تساعد على تدعيم النظرية القائلة بأنه بعد سقوط الإمبراطورية القرطاجية في عام ١٤٦ ق.م حصل الرومان على معرفة بممرات البحر فيما وراء المحيط استغلوها لأغراضهم الخاصة. الحقيقة تبدو هذه الأفكار لبعض القراء بأنها ربما من وحي الإلهام إلا أنه من الواضح بأنه منذ اكتشاف كولومبوس للأمريكتين عام ١٤٩٢م فإن بعض العلماء استشهدوا بدليل من الروايات الكلاسيكية للإشارة إلى أن الفينيقيين والقرطاجيين وصلوا إلى الأمريكتين وأصبحوا المسيطرين والمتحكمين لشعوب الأولميك Olmec والمايا Maya والتولتك(٤٤) Toltec (وهي جميعها حضارات استقرت في أمريكا الوسطى).

يؤكد البروفيسور بيانس(٤٥) بأنه ليس من المتوقع على الإطلاق أن تكون هناك تجارة قديمة تضمنت أمريكا، فالمشكلة الأساسية لمثل هذا الفكرة أنه ليس هناك مواد أثرية تدعمها سواء في أوروبا أو أمريكا. ومع ذلك فإن اكتشاف أسلاك دقيقة جدا من الحرير في شعر مومياء من الأقصر ربما تشير إلى أن التجارة امتدت من مصر إلى المحيط الهادي، فالحرير في ذلك الوقت كان معروفا فقط من الصين.

يفترض بيرنال Bernal (٤٦) أن تراكم الأدلة على وجود تجارة عالمية في فترة مبكرة في ازدياد، ومثال ذلك الحرير الصيني الذي وصل بكل تأكيد إلى مصر حوالي نحو ١٠٠٠ق.م. الدليل على وجود تجارة قديمة مع أمريكا ضيق ومعظمه تم بحثه ودراسته، إلا أنه لا يمكن التحكم به تماما أثناء تفسير النتائج اللاعملية الواضحة لبالابانوفا والتي مازالت بدون تفسير. في عام ١٨٧٢م تم العثور على أربع قطع للوح حجري بواسطة جارية لجوكيوم ألفيس دي كوستا Joaquim Alvese de Costa. هذا اللوح الحجري يتضمن رموزاً أو حروفاً منقوشة فردية غير منتظمة في مستعمرة برازيلية بالقرب من نهر بارايبا Paraiba River. ويشير الدكتور لاديسلان نيتو Ladislan Nitto بأن الكتابة في هذا اللوح الحجري بالفينيقية، وسجل النقش وصول البحارة الفينيقيين إلى البرازيل بقرون قبل الميلاد. هذا النص اختلفت الآراء حول مدى مصداقيته فقد اعتقد البعض بأنه مزيف، فيحين أكد البعض الآخر بأنه أصيل. يعتقد الفيلسوف وعالم التاريخ الفرنسي ايرنست رينان Ernest Renan (٤٧) بأن هذا النص مزيف ويعتمد في ذلك على أن النص احتوى على أخطاء إملائية أكيدة وتعبيرات خاطئة مما حدا به لاختبار مدى أصالته ومن ثم التأكيد على أنه مزيف. كما أن الكثير

من النقوش المستعادة حتى الآن والتي أدعي بأنها فينيقية المصدر اكتشفت في المناطق الممسوحة بشكل كبير في شمال أمريكا، ولقى أخرى مشابهة تم التشكيك في أصالتها وموثوقيتها.

في الحقيقة ليس هناك دليل قوي يشير بأن المصريين قاموا أنفسهم برحلات بحرية فيما وراء المحيط الأطلسي أو فيما وراء المحيط الهادي. يفترض أندرو كولينز(٤٨) Andrew Collins بأن الفينيقيين ومن ثم تبعهم القرطاجيين هم من كانوا يتاجرون مع حضارات أمريكا الوسطى ومن بين السلع أو البضائع التي حملوها معهم إلى العالم القديم كان التبغ والكوكا. فإذا كان الكوكا لم يتم الحصول عليه من أنواع نباتات محلية في أمريكا الوسطى فمن الممكن أنه كان يتم الاتجار بها شمالا من خلال واحدة من الحضارات البيروفية في أمريكا الجنوبية، وأكثر الاحتمال الشافين Chavin(٤٩) يعتبر كولينز بأن الفينيقيون قاموا بحمل هذه المواد إلى المصريين الذين لهم علاقات واتصالات قوية بالفينيقيين، إلا أنه لم يتم العثور على أدوات تدخين في مصر، كما أنه ليس هناك تصاوير جدارية وجدت تشير إلى مثل هذا الاتصال(٥٠). وفي هذا الإطار أيضا لا يوجد نص مصري واحد كما ذكرنا يصف لنا عمليات التحنيط.

كما يفترض كولينز (٥١) بأنه خلال الاتصال الفينيقي مع الحضارات التي استخدمت التبغ فإنهم قاموا بتقليد عملية استنشاق الدخان مع بداية حوالي ١٢٠٠ق.م، (ليس بالضرورة مع أوراق التبغ وإنما يمكن أن تكون بواسطة نباتات أخرى). وقد تم تأكيد ذلك من خلال الاكتشافات التي أجريت في مناطق مختلفة في شمال سوريا مثل أنابيب الغليون المجوفة التي ربما استخدمت بشكل جيد لهذا الغرض. أقدم أنبوب مجوف اكتشف في الأمريكتين وصل إلينا من جزيرة ماراجو Marajo-Island، في مصب نهر ريو أمازون Rio Amazon، ويعود تاريخه إلى حوالي ١٥٠٠ق.م.

في الواقع هناك جدل حول طبيعة الدليل على وجود اتصال وتجارة فيما وراء المحيط بين العالمين القديم والجديد. هذا الجدل غير مقبول أكاديميا وغير متفق عليه بين علماء الآثار. كما أن العلماء المتخصصين بعلم السموم والأنثروبولوجيون وعلماء النبات ينكرون هذه الفكرة، فليس هناك دليل حاسم وقاطع يثبت الاتصال بالعالم الجديد، ففي مصر على سبيل المثال ليس هناك أدوات أو معدات للتدخين أو أية تصاوير في المباني المصرية القديمة التي يمكن أن تشير إلى أي نوع من التبغ أو نبات الكوكايين، فالتبغ أساسا هو نبات أمريكي واستنشاق الدخان لم يكن معروفا في العالم القديم قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين، ومن هنا فقد كان من الصعب على المصريين القدماء الحصول على وامتلاك مثل هذه المواد وذلك لأنه كان متعارفا على أنه قبل كولومبوس لم تكن هذه النباتات موجودة في أي مكان آخر في العالم خارج الأمريكتين.

هناك احتمالية أن يكون المصريون القدماء عرفوا المواد المخدرة واستعملوها، وفي الوقت نفسه عرفوا مواطن تواجدها. يشير الماحي(٥٢) بأن قدماء المصريين عرفوا التأثير السيكولوجي للعقاقير بجانب تأثيرها الفسيولوجي. فقد استغلها الأطباء الكهنة في مصر في عهد الأسرات واستخدمت كأداة من أدوات العلاج. كذلك استعملت العقاقير الجالبة للرؤية والهواس كما كان في بابل.

كما يشير إلى أنه من الصعب ترجمة ما يرد من أسماء النباتات والعقاقير في الهيروغليفية والتي استعملها قدماء المصريين والذي يعزيه إلى التكتم والسرية التي أحاط بها الكهنة أسماء وأسرار تركيب وتحضير واستعمال العقاقير والنباتات المختلفة حتى على ملوكهم، فقد كان الأمر سرا من أسرارهم كمسألة أسرار الطب والتحنيط والسحر يحتفظون بها لأنفسهم سرا وحكرا لطبقتهم وورثتهم من الكهنة (٥٣). إلا أن التجاني يتحدث عن البخور الذي كان يجلب من بلاد البنط إبان عهد الملكة حتشبسوت (١٥٢٠ق.م-١٤٨٤ق.م)، ويشير بأن كلمة بخور في الهيروغليفية تعني الرائحة المقدسة ولا تعني أي نوع من الطيب أو البخور الذي يحرق ليعطي رائحة طيبة، ويرجح بأن موطن هذا البخور المقدس هو أرض البنط أي الحبشة والصومال (٥٤)، ويدعم رأيه هذا ببعض الأدلة والنصوص من الهيروغليفية. ما يهمنا هنا من وجهة نظر التجاني هو أن القدماء المصريين عرفوا استعمال النباتات والعقاقير المنبهة وتأثيرها السيكولوجي والفسيولوجي والذي ربما يشير إلى نقاط مهمة نوردها كما يلي:

١- معرفة المصريين القدماء بالمواد المخدرة واستعمالهم لها قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين.

٢- سعيهم للحصول على هذه النباتات والعقاقير من المناطق الأخرى مما يشير إلى وجود رحلات بحرية تجارية والتي يمكن أن تكون قد امتدت إلى ما وراء المحيط، وهي مسألة أشار إليها التجاني مستشهدا بنصوص من الهيروغليفية تشير إلى رحلات الملكة

حتشبسوت للبحث عن البخور المقدس.
٣- وجود النباتات المخدرة في القارة الأفريقية سواء في مصر (بذور الخشخاش أو اللوتس)، أو الحبشة والصومال (القات).

يشيرالدكتور جون باينس John Baines(٥٥) إلى أن النظرية التي تقول بأن المصريين كانوا يسافرون إلى أمريكا هي نظرية منافية للعقل نهائيا، فهو لا يعرف أي شخص مختص في الآثار المصرية أو عالم أنثروبولوجيا أو عالم آثار الذي يعتقد ويؤمن بأي من هذه الاحتمالات، كما أنه لا يعرف أي شخص يقضي وقته في عمل دراسات وبحوث في مثل هذه النظرية لأنه من المعروف بأنه ليس لها أي معنى حقيقي مفهوم من قبل هؤلاء الباحثين والمختصين. كما يعتقد باينس بأنه لم تكن هناك شبكة تجارة قديمة تضمنت أمريكا. المشكلة الأساسية مع أي نظرية مثل هذه هي أنه ليست هناك مواد أثرية تم العثور عليها إما في أوروبا أو في أمريكا. إلا أن هناك من الباحثين والعلماء الذين أشاروا إلى الوجود الأفريقي في الأمريكتين قبل وصول كولمبوس ، مما يدحض وجهة نظر باينس. ولعله من المهم أن نعرض لأهم الباحثين والمقالات التي تناولت هذا الوجود الأفريقي في الأمريكتين مدعوما بالأدلة والشواهد التي تمت الإشارة إليها ونسبت إلى الأفارقة.

ثالثا-الوجود الأفريقي في الأمريكتين قبل اكتشافها من قبل كولومبوس:

هناك العديد من النظريات والبحوث التي تشير إلى وجود أفريقي في الأمريكتين قبل وصول كولومبوس، حيث أن وجود الأفارقة في الأمريكتين لم يكن على أساس أنهم عبيد أو خدم ولكن على أساس أنهم مستكشفون أو تجار، والذين ساعدوا في بناء حضارة الأولميك Olmec Civilizatiuon.(٥٦) من هذه المقالات أو النظريات ما كتبه ليو وينر Leo Weiner عام ١٩٢٠ بعنوان (Africa and the Discovery of America). وفي عام ١٩٦٢ كتب هارولد جي لورانس Harold G. Lawrence، مقالا بعنوان (African Explores of the New World)، الذي يشير إلى أن قبائل الماندیجوس Mangigos في إمبراطورية مالي وسونجاي قاموا بتجارة مع السكان المحليين في الأمريكتين. وفي عام ١٩٦٩ كتب باسيل ديفيدسون Basil Davidson مقالا بعنوان (Africans Before Columbus)، وغيرها العديد من المقالات والبحوث فيما يتعلق بهذا الموضوع. إلا أن هناك أيضا العديد من علماء التاريخ الذين ينكرون هذا الوجود الأفريقي قبل كولومبس ويعتقدون بأن تجاهل هذه الفكرة هي أفضل طريقة للتعامل معها(٥٧).

تشير بعض الوثائق إلى أن هناك حضارتين أفريقيتين مختلفتين قامتا برحلات بحرية إلى الأمريكتين(٥٨). الأولى كانت عن طريق الأسرة المصرية الخامسة والعشرين (٧٥١٠-٦٥٦ق.م). الرحلة البحرية الثانية قام بها سكان الماندیجا Mandiga من إمبراطورية مالي فيما بين عامي ١٣١٠ و ١٣٨١. كما أن هناك العديد من الشواهد والمعالم التي تشير إلى الوجود الأفريقي في العالم الجديد، ولكن على مر العصور تم تجاهلها أو إسقاطها من التاريخ على اعتبار أنها غير مهمة أو غير صحيحة، إلا أن الدليل لا يمكن أن يبدل. من هذه الشواهد مجموعة من الحجارة الضخمة المنحوتة بأشكال آدمية أقرب في ملامحها إلى الأشكال الأفريقية، فمعظم المراكز الرئيسية لحضارة الأولميك كسان لوفينزو San Lovenzo ولا فينتا La Venta وتريس زابوتس Tres Zapotes، كلها احتوت على العديد من المباني الضخمة التي تضم منحوتات لأشكال آدمية ذات ملامح أفريقية مثل الشفاه العريضة الممتدة والأنف البدين وخطوط الخد والفك والجدائل الأثيوبية(٥٩).

إشارات أخرى على هذا الوجود الأفريقي في الأمريكتين هي البقايا التي خلفها هؤلاء الأفارقة من المواد التي جلبوها من أفريقيا إلى الأمريكتين. فمن حضارات مثل مالي وسونج هاي ومصر جاءت نباتات الطعام الأمريكي الرئيسية، والتقويم المایاني، والدليل اللغوي، وفن بناء الأهرامات(٦٠) . فيما يتعلق بالنباتات فقد كانت تنقل بعض أنواع النباتات من أفريقيا إلى الأمريكتين مثل بذور القطن والموز والقرع والفاصوليا ويام أفريقيا الغربية. هذه النباتات كلها ذات أصل أفريقي والتي ظهرت فجأة في الأمريكتين دون أي تفسير. أما التقويم المایاني الذي استخدمه السكان المایان والذي كان يقوم على أساس التقويم القمري والشمسي فهو تقويم دقيق جدا ومشابه للتقويم المصري. أما الدليل اللغوي فيتمثل في أن نظام الكتابة التي استخدمت في الأمريكتين المسماة بالهيروغليفية-الميكماكية(٦١) Micmac Hieroglyphs فعند مقارنة هذا النوع من الكتابة بالشكل المخطوط البسيط في الهيروغليفية المصرية والمسمى بالهيراطي(٦٢) (Heiratic)، يتضح بأن نصفها متشابه مع بعضها البعض (٦٣).

إشارة أخرى هامة جدا هي المعرفة ببناء الأهرامات التي تطورت في بنائها في مصر من الهرم المدرج لزوسر (Djosser)،

إلى إنتاج الهرم الكامل في الجيزة. كانت لا فينتا La Venta الموقع لأول هرم في الأمريكتين وهو هرم كامل تماما(٦٤). أساس هذه الأهرامات ذات مقاييس مشابهة لتلك في مصر ووضعت هذه الأهرامات على محور شمالي جنوبي، وخدمت نفس الغرض المزدوج كقبر ومعبد.

إن الحقيقة البسيطة بأننا نجد حضارات تعبد الشمس تبني أهرامات ومسلات وتحفظ أمواتها عن طريق لفهم في أقمشة (مومياوات) في كلا الجانبين من المحيط الأطلسي هي نادرا ما تمت مناقشتها في الدوريات المتخصصة بالآثار والأنثروبولوجيا. هناك من يعتقد بأن كلا العالمين القديم والجديد هما بقايا لحضارة أقدم مفقودة(٦٥). فالأزتلان Aztlan في المكسيك القديمة والأطلنتس في مصر القديمة- كما يعتقدون- بأنهما حضارة واحدة. مع هذه الفكرة البسيطة فإن التطابق في المباني والثقافة والأساطير للسكان القدماء في المكسيك والبيرو ومصر ربما تفسر على أنها أصداء أو استجابات لعالم مفقود. النظرية الثانية كانت فكرة أن المكسيك والبيرو استوطنت بواسطة أناس من العالم القديم الذين كانوا يمتلكون المهارات المطلوبة لبناء الأهرامات وحفظ الأجساد، حيث يعتقد الكثيرون بأنهم جاءوا من مصر القديمة، إلا أن البعض الآخر يرجح أنهم السومريون أو سكان الهند القديمة أو الفينيقيون وكذلك فرسان الهيكل من فرنسا، وهي مرة أخرى فكرة بسيطة استخدمت لتفسير مشكلة واضحة. النظرية الثالثة كانت فكرة «نشوء أو تطور منفصل». هنا التركيز على «كيف» وصل الناس إلى الأمريكتين أكثر من التركيز على انطباعات الأوروبيين التي تبعت اكتشاف كولومبوس للعالم الجديد. على الرغم من هذه النظرية الأكثر تعقيدا إلا أنها الأكثر اعتبارا من الناحية العلمية في الجامعات اليوم(٦٦).

وخلاصة ما ورد فإن نتائج دراسة بالابانوفا فتحت الباب للجدل والخلاف، فالجميع يعلم بأنه لم يكن هناك اتصال بين العالم القديم وأمريكا قبل كولومبوس، وأن فكرة وجود تجارة فيما وراء المحيط منافية للعقل ولا يمكن تخيلها. وبناء عليه فإن نتائج بالابانوفا تم نقدها بشدة، إلا أن العديد من هذه الانتقادات التي أرسلت لبالابانوفا لم تكن موجهة إلى منهج دراسة بالابانوفا أكثر من كونها محاولات لإلقاء الاتهام على مضمون البحث وهو أن الكوكايين والنيكوتين وصل إلى مصر من العالم الجديد قبل اكتشاف كولومبوس للأمريكتين.

هذه النتيجة غير متفق عليها للباحثين المحافظين والمناصرين للتاريخ القديم.

إن الدليل على وجود تجارة قديمة مع أمريكا محدود وضيق ومعظمه تمت مناقشته والرد عليه بقوة، فليس هناك دليل يشير إلى أن المصريين قاموا برحلات بحرية إلى الأمريكتين نهائيا. كما أنه ليس هناك أيضا دليل يشير إلى أن أي حضارة أمريكية قامت برحلات بحرية مشابهة شرقا باتجاه العالم القديم. بالنسبة للغالبية العظمى من علماء الآثار فإن نظرية وجود اتصال فيما وراء المحيط هي من الأهمية بمكان الحديث عنها. إذا تفسير العثور على كوكايين وتبغ في المومياء يبقى سؤالا مفتوحا حتى ظهور دليل مادي مؤكد يفسر هذا اللغز المحير.

إن الجدل والنقاش لا يزال يحتاج إلى المزيد من البحث والدراسة والتقصي ومحاولات لمعرفة ما يمكن أن يقوله اكتشاف المخدر في المومياء وما يمكن أن يشير إليه من تساؤلات عديدة يمكن أن تتبادر إلى الأذهان: كيف تم اكتشاف النيكوتين والكوكايين في المومياوات؟ ماذا الذي يمكن أن يعكسه هذا الاكتشاف عن بعض الاكتشافات الأخرى؟ ما الذي أثبته البحث عن نباتات محلية للنيكوتين في أفريقيا؟ ما هي طبيعة الدليل على وجود تجارة فيما وراء المحيط؟ هل كانت بالفعل هناك رحلات بحرية وتجارة فيما وراء المحيط بين العالم القديم والأمريكتين؟ هل كان للمصريين القدماء السبق في الوصول إلى العالم الجديد قبل كولومبوس؟ ما هو نوع الانتشار الذي يمكن أن يكون لمثل هذه التجارة؟ فإذا كان الأمر كذلك فهل يعني ذلك أنه تجب إعادة كتابة كل كتب التاريخ والآثار في العالم؟هل هناك أسئلة مهمة تم تجاهلها أو إهمالها أثناء النقاش؟ ما هي أنواع الأدلة التي يجب أن تظهر إلى جانب المواد المخدرة نفسها؟ يبقى السؤال دون إجابة محددة شافية حتى يتم العثور على دليل واضح قاطع يجيب على كل هذه التساؤلات المطروحة.

يجب أن لا يفوتنا أن تطور علم الآثار مرتبط بتطور العلوم الأخرى، فتطور وسائل البحث والتحليل الكيميائية سوف تسلط المزيد من الضوء على هذا الموضوع، وربما يكمن مفتاح اللغز هنا. في مفتاح آخر محتمل لهذا اللغز يكمن في زيادة معرفتنا عن النباتات الأفريقية التي تحمل عناصر كيميائية يمكن لها تفسير الأمر.

الهوامش:

١- Trull, D. Mummies on Crack. P:1

٢- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:1.

٣- ليشتنبرج، روجيه ودونان، فرانسواز (١٩٩٧) المومياوات المصرية من الموت إلى الخلود، ص٩٢.

٤- ليشتنبرج، روجيه ودونان، فرانسواز (١٩٩٧) المومياوات المصرية من الموت إلى الخلود، ص٩٧.

٥- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony? P:5

٦- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p:1

٧- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact: The Curse of the Cocaine Mummies. p:2.

٨- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact: The Curse of the Cocaine Mummies. p:2.

٩- - Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact: The Curse of the Cocaine Mummies. p:2.

١٠- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony? P:5

١١- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact: The Curse of the Cocaine Mummies. p:2.

١٢- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact: The Curse of the Cocaine Mummies. p:2.

١٣- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p:4-5.

١٤- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony?P:5

١٥- S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P: 2

١٦- Wells, Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 5

١٧- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 2.

١٨- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colon P:5

١٩- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 8.

٢٠- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:2.

٢١- Schafer, T. (1993) Responding to First Identification of Drugs in Egyptian Mummies. P: 243-244.

٢٢- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:2.

٢٣- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:2.

٢٤- إن استخدام الشعر كعينة للكشف عن استخدام الكوكايين استعملت لأول مرة عام ١٩٨١، وذلك باستخدام طريقة تحليل البروتين (RIA) Radioimmunoassay التي بواسطتها يمكن تحديد جزيئات البروتين الباقية في أحافير منذ آلاف بل ملايين السنين ومنها التعرف على وجود للمواد المخدرة في عينات الشعر. كما أن هناك طريقة أخرى تستخدم للكشف عن وجود المواد المخدرة هي Gas Chromatography/mass spectrometry (GC/MS)، التي تحدد بدقة المواد عن طريق ثقل جزيئاتها وتكشف المواد الكيميائية في العينات المعرضة للفحص خصوصا بقايا النباتات كالبروتينات والمركبات الدهنية. وقد استخدمت هذه التقنية لأول مرة عام ١٩٨٧ (Henderson, G. Harkey, M.R & Jones, R.T)

٢٥- McPhillips, M. et. al (1998) Hair Analysis: New Laboratory Ability to Test for Substance Use. P:287-290

٢٦- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evide nce. P:2-3

٢٧- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:4.

٢٨- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:4

٢٩- Moseley, M.E (1993) The Incas and Their Ancestors: The Archaeology of Peru Mummy Hair. P:11-12.

٣٠- Cartwell, L. W. et. al (1991) Cocaine Metabolites in Pre-Columbian. P:3-4.

٣١- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:4.

٣٢- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:4.

٣٣- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony P:5

٣٤- -Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 9.

٣٥- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:2-3

٣٦- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:2

٣٧- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:5

٣٨- Wells, S.A. (2000) American Drugs in Egyptian Mummies: A Review of the Evidence. P:5

٣٩- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact: The Curse of the Cocaine Mummies. p:1

٤٠- Collins, A (1999) Andrew P:2.

٤١- Collins, A (1999) Andrew P:2

٤٢- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony P:5

٤٣- Collins, A (1999) Andrew P:1.

٤٤- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 11.

٤٥- Collins, A (1999) Andrew P:1.

٤٦- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony. P.12-13

٤٧- Collins, A (1999) Andrew-P:4.

٤٨- Askwhy, (1999) Was America a Phoenician Colony. P. 13

٤٩- الشافين هو شعب من شعوب الحضارات التي استقرت في أمريكا الوسطى من حوالي ٩٠٠ق.م

٥٠- Collins, A (1999) Andrew P:4.

٥١- Collins, A (1999) Andrew P:4.

٥٢- الماحي، علي التجاني (١٩٩٢) عقاقير الأحلام والهيمنة السيكولوجية، ص٧٠.

٥٣- الماحي، علي التجاني (١٩٩٢) عقاقير الأحلام والهيمنة السيكولوجية، ص٧١.

٥٤- الماحي، علي التجاني (١٩٩٢) عقاقير الأحلام والهيمنة السيكولوجية، ص٧١.

٥٥- Channel 4 (1996) The Mystery of The Cocaine Mummies. p: 9

٥٦- Anonymous(N.d) African Presence in America Before Columbus p:1..

٥٧- Anonymous(N.d) African Presence in America Before Columbus p:1..

٥٨- Anonymous(N.d) African Presence in America Before Columbus.p:1.

٥٩- Anonymous(N.d) African Presence in America Before Columbus.p:2.

٦٠- Anonymous(N.d) African Presence in America Before Columbus. p:4-5.

٦١- الميكماكيون هم شعب هندي أحمر في نيوفوندلند وكندا (أنظر (Bray, W. & Trump, D. (1982) The Penguin Dictionary of Archaeology.

٦٢- الهيراطي شكل من أشكال الكتابة المصرية القديمة أبسط من الهيروغليفية (أنظر: (Bray, W. & Trump, D. (1982) The Penguin Dictionary of Archaeology.

٦٣- Anonymous(N.d) African Presence in America Before Columbus.p:4-5.

٦٤- Anonymous(N.d) African Presence in America Before Columbus.p: 5.

٦٥- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact: The Curse of the Cocaine Mummies. p:1-2

٦٦- Rand and Rose Flem-Ath (No date) Contact: The Curse of the Cocaine Mummies.p:1-2

اصدارات عُمانية حديثة

رابيــة الخطـــــار

(رواية)

علي المعمري

تشكل رواية (رابية الخطار) عالمها من سرد حكايات صغيرة ضمن حكاية كبيرة أراد علي أن يجمعها ويؤطرها في سياق بنية روائية غير معتادة في الشكل الروائي والسردي العماني.

تلك الحكايات التي تتراوح بين سيرة ذاتية سيرة أفراد ومجتمع وأمكنة متعددة، وذلك ضمن خيال يوائم بين الفنتازي وشبه الواقعي ومعايشة لامسة لواقع غير مقبوض عليه، ينوس بين البقاء والاندثار.

يقول علي المعمري في خاتمة روايته:

(هذه الرواية من صنع الخيال وكل تشابه بينها وبين الواقع هو محض مصادفة ليست مقصودة ولكن تجنبها غير ممكن).

* * *

عـــين وجـــناح

(كتاب الرحلات)

محمد الحارثي

اختير هذا الكتاب للفوز بجائزة ابن بطوطة للرحلة المعاصرة في دورتها الأولى- وهو الأول لمؤلفه في هذا الميدان- لكونه يجمع أناقة اللغة وطرافتها وشاعريتها الى دقة الملاحظة، والحضور الطاغي للخبرة الروحية والعملية بالمكان والشغف به، وبقصصه، فضلا عن اتساع رقعة الترحال التي تشمل أربع قارات، من دون أن يكون الهدف غالبا إلا مغامرة السفر والشغف الخاص به، وهو ما يبعد أدب الرحلة عن فكرة المصادفة والعرضية، ويقترب به من فكرته الأصلية: مغامرة الاكتشاف، وحب التدوين، والرغبة في الامتاع. وأخيرا الفلسفة الخاصة للشاعر المتلامحة في سطور هذا الكتاب.

يوميات الشاعر محمد الحارثي مغامرة أدبية مفعمة بعشق المكان وتفاصيله ورصد علاماته الفارقة، ستبوئه مكانة استثنائية في فن كتابة الرحلة الحديثة بالعربية.

* * *

نوافذ وأغطية وأشياء أخرى

(قصص)

حسين العبري

اسمعني جيداً. لن أكرر كلامي. لن يكون ثمة حديث آخر. لقد مللت من كل هذا، مللتُ من طبيعتك الفاسدة وانحرافاتك. أنت لا تتقدم ولا تفهم. إنك تتحداني وتنكر سلطتي. أخبرني: ما الذي ينقصك؟ ما الذي لم أقدمه لك؟ لكنك لا ترضى، وتحسب أنك أعلى. أنت غبي وفاشل. هل أحدثك عما فعلته الشهر الماضي؟ أنت لا تذكر؟ بالطبع لن تذكر، لانك ما زلت تتصرف بطريقتك الطفولية الجاهلة. هيا أيها العارف الكبير، هيا



أخبرني: هل تدرك الفضيحة التي فعلتها؟ لقد حطمت سمعتي أيها النذل وأذللتني. يوقفونك بصحبة فتاة غريبة في سيارتك ثم يكتشفون أنك مخمور! وتخبرهم أنني أمرتك أن تفعل هذا! وتبلغ بك الجرأة الآن أن تتسلق البرج! أنت فقط تخادع نفسك أيها الملعون، تريد أن تقتلني حتى ترجع وتقول لهم: مات. ألا تعلم أنني جالس هنا على برجي إلى الأبد؟ ألم يخطر لك أنني ربما لا أموت!

* * *

طفل يتنزه في مقبرة

(شعــــر)

أراهم كأطياف بيضاء
يُسكنونني من الألم
في «مسك»
أطياف كوجوه المرضى
والمسنين
وخالبي المشاعر
تنفضُ أكفها لترتاح
وأرتاح..
وفي الظلمة سأشتاق كثيراً
لحياة طويلة ومريضة
حينها ستزهر نبتة جبلية
على تُربي،
وهي تغني مُنحنيةً..
هنا مر الذي لو لم يمرّ!

* * *

خلاخيـــل الزرقـــة

(شعـــر)

فاطمة الشيدي

إذا لم أكن يوما هنا
فقد أكون هناك
أسبح باسم الرب
أن يهب السلام للقرنفل في الكون
ولسحابة ساجية
وللسفر البعيد
وللأمنيات
قد أكون هناك
أغني بالود على الساقية
سلام
وعلى الليل الذي
وحيدا
بلا جذوة انطفأت
عيناه كزرقاء اليمام
قد أكون هناك

* * *

لعنـــة الأمكنـــة

(قصص)

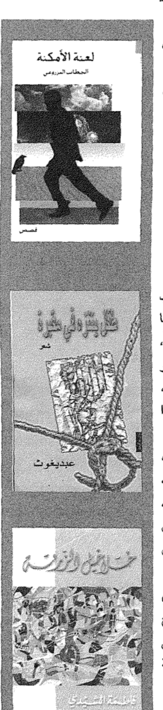
الخطاب المزروعي

وأنا أثب على عناكب رأسي التي باتت تبني لها شباكاً لتطيح به نهاراً، تعثرت بالزمن... وهو يسحبني إلى مكان بعيد، ليلقي بي على قارعة هذا العالم الفاجر.

اركضوا يا أحبائي... هذه الرمال ستأكلكم، ستلعقكم مناقير الغربان، ها ها... تصوروا هل الغربان تلعق بمناقيرها؟!

وأنا في هذا الليل الذي أعبر فيه على جناح بعوضة، يخيل لي أني أضاجع نفسي، ما دلالة ذلك؟

اركضوا فالرمل أمامكم والرمل خلفكم.





A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
خلف العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف – آسفين – التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆

العـــدد الأربعـــون
اكتوبر ٢٠٠٤م - شعبان ١٤٢٥هـ

الغلاف الأول: وجها لوجه... طريق الصحراء– السنينة– منطقة الظاهرة– سلطنة عُمان تصوير: حسن سعيد البلوشي

الغلاف الأخير: لوحة للفنان: محمد الصائغ – سلطنة عُمان
(ص١٥): صورة ولوحات للفنان العالمي مارك شاجال

اميلي بورتر- محمد حجيري- حسن شامي- هرمين ريفاتير- سيد عبدالله- هدى المطاوعة- اسماعيل فقيه- موسى برهومة- بطرس المعري- هلال البادي- قاسم حول- محمد علي اليوسفي- فيلليني وفللايانو- مها لطفي- جيسيبي كونتي- الهواري الغزالي- محمد ميلاد- رياض العبيد- أديب كمال الدين- نجاة علي- محمد نجيم- يحيى سبعي- لؤي عبدالاله- غادا فؤاد السمان- سعيد الحاتمي- نائل علي- شيلا أوفلاناجان- ريم داود- أحمد الرحبي- هاشم شفيق- أحمد فرشوخ- علي نجيب ابراهيم- سلام سرحان- سلمان كاصد- فخري صالح-خالد الذهبية- سعيد بن الهاني- وجدان الصايغ- علي القاسمي- عزيز الحاكم.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية